



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Dwudziestowieczne biografie literackie Fryderyka Chopina (Juliusz Kaden-Bandrowski - Adolf Nowaczyński - Kazimierz Wierzyński - Jarosław Iwaszkiewicz)

Author: Ilona Pikulska

Citation style: Pikulska Ilona. (2008). Dwudziestowieczne biografie literackie Fryderyka Chopina (Juliusz Kaden-Bandrowski - Adolf Nowaczyński - Kazimierz Wierzyński - Jarosław Iwaszkiewicz). Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Uniwersytet Śląski
Wydział Filologiczny

Ilona Pikulska

Dwudziestowieczne
biografie literackie Fryderyka Chopina

Juliusz Kaden Bandrowski – Adolf Nowaczyński

Kazimierz Wierzyński – Jarosław Iwaszkiewicz

Praca doktorska

napisana pod kierunkiem

prof. zw. dra hab. Mariana Kisiela

Katowice 2008

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I	
Biografia nietypowa. O <i>Życiu Chopina</i> Juliusza Kadena-Bandrowskiego	14
Rozdział II	
Młode lata Fryderyka. O <i>Młodości Chopina</i> Adolfa Nowaczyńskiego	47
Rozdział III	
Los polskiego artysty. O <i>Życiu Chopina</i> Kazimierza Wierzyńskiego	93
Rozdział IV	
„Życie i dzieła“. O <i>Chopinie</i> Jarosława Iwaszkiewicza	132
Zamiast zakończenia	166
Bibliografia	172

Wstęp

Fryderyk Chopin należy do nielicznych artystów, którym uwagę poświęcają nie tylko muzykolodzy, ale również literaci. Trudno ustalić obecnie skąd wynika tak entuzjastyczne uwielbienie dla zjawiskowości geniuszu narodowego kompozytora, jednak nie jest to przedmiotem rozważań niniejszej dysertacji. Należy tu przyjrzeć się przede wszystkim biografiom literackim poświęconym Fryderykowi Chopinowi. Spośród rozlicznych monografii twórcy mazurków poświęcam uwagę czterem biografiom literackim, które w szczególny sposób traktują o Chopinie-człowieku i artyście. Fundamenty legendy chopinowskiej wprawdzie założyli już współcześni muzykowi. Trzeba zwrócić uwagę, że trzon wiedzy o życiu i dziele kompozytora z Żelazowej Woli uformował Stanisław hrabia Tarnowski pod koniec XIX wieku. Można uznać, że ten pierwszy „biograf” tworzył na potrzebę chwili. W tym czasie były w modzie salonowe odczyty połączone ze szczytnymi celami charytatywnymi. W marcu 1871 roku hrabia Tarnowski wygłosił właśnie taki odczyt o Fryderyku Chopinie, z którego dochód był przeznaczony na wsparcie ubogich studentów. Tekst wykładu powstał:

[...] na życzenie i pod kierunkiem księżnej Marceliny Czartoryskiej. [...] Podczas pomienionego odczytu grała księżna Czartoryska te kompozycje, o których jest mowa w szkicu: słowa prelegenta stawały się w ten sposób komentarzem do muzyki, którą publiczność w tej samej chwili słyszała¹.

Odczyt ów ukształtował długotrwałą legendę Chopina, który został w nim ukazany jako czwarty wieszcz narodowy. Według hrabiego Chopin-„czwarty wielki poeta Polski podzielonej” przewyższał dzięki materii swej sztuki poezję wielkich romantyków, gdyż muzyka łamie bariery językowe:

Istotnie Chopin tylko może dać cudzoziemcom wyobrażenie o tym natchnieniu oryginalnym, smętnym, a tak wybitnie rodzimym, własnym i patriotycznym, które jest

¹ S.TARNOWSKI: *Chopin i Grottger: dwa szkice*. Kraków 1892, s.3.

cechą poezji polskiej, bo tym samym natchnieniem ożywiona i przejęta jest jego muzyka, i jest ona przez to jakoby uzupełnieniem i tłumaczeniem tej poezji².

Rozwój legendy polskiego kompozytora wspomagało nie tylko romantyczne oświetlenie osoby Chopina, ale również akcentowanie polskości, literackich konotacji Chopinowskich dzieł, a także ich ścisły związek z poezją romantyczną:

[...] ta muzyka powstała z tych samych pierwiastków co ta poezja, z romantyczności i z politycznego stanu Polski, że jak ta poezja, tak i ta muzyka nie przestaje na samej tylko artystycznej piękności, ale chce mieć i ma uczucie i natchnienie patriotyczne, że z tych samych pierwiastków rozwija się pod tymi samymi wpływami, że swoim sposobem wypowiada te same uczucia, że żyje w podobnych warunkach i kolejach, kończy się w tej samej chwili³.

Elementy owej legendy pojawiały się w całej twórczości modernistycznej w szczególnie sposób ukazując kompozytora jako „duszę narodu”⁴. Choć młodopolski portret artysty nie jest tu głównym tematem, to uważam, że niezbędne jest jego zarysowanie, ponieważ na tym tle wyraźniej dostrzec można dwudziestowieczne kreacje artysty. Pisarze-moderniści tworzyli model artysty: Boga, ofiary, clowna i psychopaty⁵, twórcy, profety, aktywisty, człowieka społecznego, poety, moralisty, konstruktywisty czy też schematy opisowe i fabularne: dramat miłosny, motyw niszczenia dzieła, konflikt artysta-filister, motyw twórczości pojmowanej jako kompensacja (głównie erotyczna), „trójkąt”: artysta – żona – kochanka⁶. Pisarze dwudziestolecia międzywojennego natomiast kontynuowali temat indywiduizujących rozterek bohaterów – młodych ludzi o artystycznej wrażliwości. Niektóre z młodopolskich motywów były poddawane pomniejszającej weryfikacji, inne zanikały zupełnie. W kolejnych periodach literackich mit artysty ulegał „depatetyzacji”. Stanisław Kryński pisze: „[...] biegunowym przeciwstawieniem

² Tamże, s. 8.

³ Tamże, s. 47.

⁴ Epitet ten nasuwa się tu jednoznacznie ze względu na to, że hrabia Tarnowski określa muzykę narodową i poezję romantyczną jako jedną duszę. Stanisław Przybyszewski wskazuje główny zamysł autorski, tytułując swój szkic *Na drogach duszy*. Podobnie rzecz ma się z artykułem Stanisława Pieńkowskiego pt. *Dusza Narodu*.

⁵ Zob. M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)* W: TAŻ: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 289-308.

⁶ Zob. A. Z. MAKOWIECKI: *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971, s. 59-60, 194.

coraz bardziej anachronicznej już koncepcji sztuki – świątyni staje się w dwudziestoleciu pojmowanie sztuki w kategoriach gry/zabawy”⁷.

Celem tej pracy jest jednak ukazanie dwudziestowiecznych biografii literackich⁸ Fryderyka Chopina. Zadanie jest poniekąd pionierskie, gdyż w przypadku prezentowanych w tym studium dzieł brakuje głębszych badań historycznoliterackich, a jedynymi odniesieniami mogą być wypowiedzi krytyków literackich. Rodzi się pytanie: Dlaczego akurat biografie literackie I połowy XX wieku? Dlaczego *Życie Chopina* (1938) Juliusza Kadena-Bandrowskiego, *Młodość Chopina* (1939) Adolfa Nowaczyńskiego, *Życie Chopina* (1949) Kazimierza Wierzyńskiego i *Chopin* (1953) Jarosława Iwaszkiewicza? Na przełomie XIX i XX wieku pojawiły się wprawdzie utwory beletrystyczne i dokumentarne, których osnową stała się biografia Fryderyka Chopina. Były to jednakże opowiadania lub szkice, np. Marcina Antoniego Szulca *Przygoda Chopina* (1876) i Janiny Sedlaczkówny *Dwaj mistrze: opowiadanie o życiu Artura Grottgera i Fryderyka Szopena* (1891). Epoka modernizmu zaowocowała natomiast eseistyką Stanisława Przybyszewskiego „opisującą” muzykę Chopina. W eseju *Chopin und Nietzsche* (1892) Przybyszewski ustami niemieckiego filozofa „przekłada” muzykę polskiego kompozytora na język filozofii. W eseju *Szopen. Impromptu* (1900) dokonuje ekspresjonistycznej egzegezy *Scherza h – moll*, stwierdzając: „to już nie muzyka, to nagi, bezpośredni wykrzyk duszy...”⁹. *Szopen a Naród* (1910) to kolejne bardzo osobiste odczytanie *Mazurka cis-moll* z op. 41, *Poloneza fis-moll* op. 44, *Poloneza As-dur* op. 53 i *Sonaty b-moll*. Trzeba również wspomnieć młodopolskie teksty Cezarego Jelenty *Dusze melodii Chopina* (1910) oraz Ignacego Jana Paderewskiego *Chopin* (1910).

Życie Chopina Juliusza Kadena-Bandrowskiego, *Młodość Chopina* Adolfa Nowaczyńskiego i *Życie Chopina* Kazimierza Wierzyńskiego łączy czas wydania przypadający na chopinowskie rocznice. *Chopin* Jarosława Iwaszkiewicza również jawi się jako monument ku czci wielkiego Fryderyka, jednak przygotowany

⁷ S. KRYŃSKI: *Artysta – Świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*. Rzeszów 2003, s. 26.

⁸ Terminu używam za MARIĄ JASIŃSKĄ: *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*. Warszawa 1970, s. 11: „Nazwa *biografia literacka* przez analogię do wyrażenia *prace naukowe i literackie, wartości literackie* może sugerować, że chodzi tu o biografię wykazującą się tymi wartościami i zaliczaną do literatury jako sztuki”.

⁹ S. PRZYBYSZEWSKI: *Na drogach duszy*. Kraków 1900, s. 112.

niezwykle dbale przez poprzedzenie go dwoma pomniejszych studiami adresowanymi do młodzieży. Pisarz z racji ogromnego zainteresowania życiem i dziełem Chopina stale pogłębiał jego biografię.

Powyższy temat skłania także do refleksji genologicznej. David Cecil spostrzega:

Biografia nie jest ważnym gatunkiem sztuki literackiej, mimo to może specjalnie interesować badacza współczesnej literatury, gdyż tylko ona stanowi gatunek nowy. Mówi się o nowej poezji i nowej powieści, lecz są to tylko nowe odmiany starych gatunków: poezja i powieść były tak samo gatunkami sztuki, jak są dzisiaj. Inaczej z biografią. Sztuka jest zasadniczo ekspresją twórczych uzdolnień artysty; pisze on, aby wyrazić swą osobistą wizję, wybiera taki przedmiot, który według niego najlepiej uwidoczni jego szczególnie talent. Nie da się tego zastosować do dawniejszego biografu. Jego cel nie był artystyczny, lecz utylitarny; chciał przekazać ludziom informację [...].

Dla współczesnego biografu literatura stoi na pierwszym miejscu¹⁰.

Patrząc przez ten pryzmat można analogicznie uznać, że biografowie tak często prezentują życie Fryderyka Chopina, ponieważ jest ono wspaniałym przedmiotem dla dzieła literackiego. Maria Jasińska zauważa, że mimo zasadnego rozróżniania między biografistyką naukową a literacką istnieje „swoista hybrydyczność”¹¹ wyraźniej występująca w biografistyce niż w innych dziedzinach piśmiennictwa. W prezentowanych dwudziestowiecznych biografiach Fryderyka Chopina jest ona również zauważalna. Każda z nich zawiera elementy zapożyczone z subgatunku jakim jest powieść o artyście¹². Biografistyka literacka ma tutaj za główny cel historyczne uwiarygodnienie losów rzeczywistego artysty. Proza biograficzna o artyście jest zatem dziedziną, w której krzyżują się elementy biografii, literatury faktu i powieści historycznej. Mimo iż biografistyka literacka raz przybliża się ku dokumentowi, to znowu fikcją uzupełnia nieznane, niejasne fragmenty życia bohatera, to jednak – by zachować genologiczną tożsamość – nigdy nie można całkowicie pomijać rzeczywistych faktów biograficznych. Zróznicowanie biografistyki literackiej jawi się w odniesieniu do jej „upowieściowienia”, czyli

¹⁰ Cyt. za J. L. CLIFFORD: *Biography as an Art. Selected Criticism 1560-1960*. Red. J. L. CLIFFORD. London 1962, s. 151.

¹¹ M. JASIŃSKA: *Zagadnienia...*, s. 17.

¹² Michał Bachtin, ze względu na głównego bohatera, dokonał szczegółowego podziału gatunku na odmiany: powieść biograficzną (autobiograficzną), powieść o artyście, powieść wychowawczą, powieść wędrówek, powieść próby. Zakreślenie w ten sposób wspólnego obszaru powieściowego nie tylko ukazuje związek powieści o artyście z powieścią wychowawczą czy rozwojową, ale również podkreśla rolę czasu (jednokierunkowa linia życia bohatera) i przestrzeni w strukturze tego gatunku. Zob.: M. BACHTIN: *Powieść wychowawcza i jej znaczenie w historii realizmu*. W: TEGOŻ: *Estetyka twórczości słownej*. Warszawa 1986.

usytuowania poszczególnych utworów na osi fikcja – dokument biograficzny. W prozie „portretującej” artystę – a powstającej w pobliskim czasie co prezentowane utwory o Chopinie – taka rozpiętość typologiczna jest wyznaczona: od strony powieści – nacechowany poetycką ekspresją *Przybłęda Boży. Beethoven. Czyn i człowiek*. (1927) Witolda Hulewicza oraz poetycko stylizowany *Słowacki* (1929) Juliana Wołoszynowskiego, natomiast zbliżone do dokumentarnej felietonistyki, eseju czy gawędy – *Niemcewicz od przodu i tyłu* (1939) Karola Zbyszewskiego i *Młodość Chopina* (1939) Adolfa Nowaczyńskiego. Między tymi biegunami sytuują się utwory na różne sposoby godzące powieściowość z dokumentaryzmem, jak chociażby: Jana Parandowskiego o Oskarze Wilde’dzie (*Król życia*, 1930), Aliny Świdorskiej o Ryszardzie Wagnerze (*Prometeusz i perliczka*, 1936; *Król bez ziemi, Król z bajki*, 1938) i Zygmuncie Krasińskim (*Zygmunt*, 1939) oraz Jarosława Iwaszkiewicza *Fryderyk Szopen* (1938).

Termin „powieść o artyście” (niem. *Künstlerroman*, ang. *novel concerning an artist, portrait of the artist novel* lub *artist novel*) w polskim literaturoznawstwie z pełnym zrozumieniem zakresu tego subgatunku użył dopiero Andrzej Makowiecki w *Młodopolskim portrecie artysty* (1971)¹³. Badacz akcentuje „nieadekwatność” i „niezgrabność” terminu wobec desygnatu. Pojęcie jednak utrwaliło się, a z czasem zakorzeniło na gruncie polskich badań literackich. Potwierdzeniem tego jest pomieszczenie hasła słownikowego „powieść o artyście” w poszerzonym drugim wydaniu *Słownika terminów literackich*¹⁴. Chociaż modernistyczna powieść o artyście nie jest już tak mocno związana ze schematem powieści rozwojowej jak w romantyzmie czy realizmie, to Michał Głowiński w objaśnieniu hasła słownikowego przychylił się do rozumienia powieści tego typu jako powieści, które ukazują „dojrzewanie artysty” lub „życie środowiska artystycznego”. Andrzej Makowiecki natomiast rozszerza zakres znaczeniowy terminu, gdyż stosuje tę nazwę gatunkową bez względu na wiek bohatera-artysty¹⁵. Interesujące mnie w tym studium biografie Fryderyka Chopina

¹³ „Trudności wynikające z podjęcia problematyki artysty jako bohatera prozy polskiej lat 1890 – 1918 streszczają się w stwierdzeniu, że nie ma krajowej tradycji badawczej, co pociąga za sobą m. in. niedostatek terminologii gatunkowej”. Badacz uważa, że polski termin „powieść o artyście” nie wydaje się adekwatny, ponieważ: „[...] w tym sformułowaniu zanika, nierozzerwalnie z omawianym typem utworu związana, sprawa subiektywizacji świata przedstawionego”. A. Z. MAKOWIECKI: *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971, s.7.

¹⁴ M. GŁOWIŃSKI *Powieść o artyście* [Hasło] w: *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. SŁAWIŃSKIEGO. Wrocław 1988, s. 385.

¹⁵ Trzeba tu zauważyć, że *Słownik gatunków literackich* autorstwa M. BERNACKIEGO i M. PAWLUSA podaje, że powieść o artyście to: „odmiana gatunkowa powieści współczesnej,

ukazują nie tylko okres młodości, w którym w naturalny sposób kształtuje się, dojrzewa artystyczna osobowość, choć *Młodość Chopina* Adolfa Nowaczyńskiego w głównej mierze skupia się na tym okresie życia. Za Andrzejem Makowieckim przyjmuję szersze rozumienie terminu „powieść o artyście”. Prekursorami tego gatunku byli pisarze niemieckiego romantyzmu: Novalis, Tieck i Goethe, który jest autorem klasycznej powieści tego typu pt. *Wilhelm Meister*. Powieść o artyście tworzy grupa form powieściowych, takich jak powieść o dojrzewaniu (*Bildungsroman*), powieść rozwojowa przedstawiająca historię formowania się osobowości głównego bohatera (*Entwicklungsroman*) i powieść wychowawcza (*Erziehungsroman*)¹⁶. Następuje tu wzajemne oddziaływanie, przenikanie się konwencji powieściowych, co utrudnia rozdzielenie i ustalenie autonomicznych cech tych subgatunków. Schyłek XIX w. i początek XX w. to szczególnie czas rozwoju tego dość elastycznego gatunku o czym świadczą m. in. takie arcydzieła literatury powszechnej jak: *Portret Doriana Greya* (1891) Oscara Wilde’a, *Jan Krzysztof* (1904-1912) Romaina Rollanda, *Portret artysty z czasów młodości* (1916) Jamesa Joyce’a, *Gra szklanych paciorków* (1943) Hemanna Hessego, czy *Doktor Faustus* (1947) Tomasza Manna lub nowela *Tonio Kröger* (1903) tegoż autora. W polskiej literaturze przykładami zaistniałych w tym czasie powieści są: *Pałuba* (1903) Karola Irzykowskiego, *Próchno* (1903) Wacława Berenta, *Wspólny pokój* (1932) Zbigniewa Uniłowskiego czy *Dolina Issy* (1955) Czesława Miłosza. Stanisław Kryński pisze:

Jeśli termin *powieść o artyście* ma być adekwatny do treści implikowanego przez siebie pojęcia, to powinien – jak się wydaje – być rozumiany jak najszerzej, w odniesieniu do wszystkich tych powieści, gdzie centralną postacią jest artysta (niezależnie od jego wieku oraz stopnia zaawansowania twórczego).¹⁷

której zasadniczym tematem jest przedstawienie historii dojrzewania i rozwoju artysty (pisarza, malarza, muzyka itp.) lub ukazanie scen z życia wybranego środowiska artystycznego. Zob. M. BERNACKI, M. PAWLUS: *Słownik gatunków literackich*. Bielsko-Biała 2000, s. 596.

¹⁶ Zob. B. HADACZEK: *Polska powieść rozwojowa w dwudziestolecie międzywojennym*. Szczecin 1985, s. 9. Por. *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. SŁAWIŃSKIEGO, s. 120, a także H. ORŁOWSKI: *Stereotyp fabularny niemieckiej „powieści rozwojowej” (Entwicklungsroman) okresu mieszczańskiego realizmu*. W: *Poetyka i historia*. Pod red. J. TRZYNADŁOWSKIEGO. Wrocław 1968, s. 43 – 61. Ujęcie wskazujące na to, że w praktyce badawczej stosowano te terminy zamiennie można odnaleźć w S. SIEROTWIŃSKIEGO: *Słowniku terminów literackich*. Wrocław 1986, s. 69 czy też w W. KOPALIŃSKIEGO: *Słowniku wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1994, s. 151.

¹⁷ S. KRYŃSKI: *Artysta – Świat...*, s. 15.

Celem tej rozprawy jest zaakcentowanie tego, że taka prawidłowość występuje także w XX-wiecznych biografiach literackich Fryderyka Chopina. Bohater-kompozytor staje się w tych utworach postacią centralną¹⁸. Studium to ma być ukazaniem różnorodności postaw biografów oraz „wariacyjności” przedstawień osoby i twórczości Fryderyka Chopina w biografiach literackich XX wieku.

W *Życiu Chopina* Juliusza Kadena-Bandrowskiego intryguje właśnie sposób prezentowania Fryderyka Chopina. Autor-narrator, ucieka się do kapitalnego zabiegu, ukazując impresyjnie własne refleksje o bohaterze, które rozpina niejako na wersach Mickiewiczowskiego liryku *Polały się łzy*. Kaden rozpoczyna od preludium charakteryzującego rolę muzyki Fryderyka i szkicu romantycznej obyczajowości, by w fudze centralnych esejów biograficznych umiejscowić tajemniczą i nadnaturalną egzystencję wieszczą fortepianu. Biograf, choć sam jest pianistą, nie podejmuje się opisu muzyki, gdyż ma świadomość, że to niemożliwe. Najlepszą bowiem biografią jest dzieło kompozytora:

Opis życia Chopina może być zaledwie cieniem tamtej wielkiej biografii. Opis życia będzie zaledwie cieniem dzieła [podkr. – I.P.]. Czy warto, gdy dzieło po całym świecie brzmi, gdy z tego dzieła powstaje wciąż nowa nauka i wciąż nowe olśnienie, i coraz większa wdzięczność, czy warto ku znikomemu cieniowi powracać? (ŻCh, 31)¹⁹

Narrator prócz bezpośredniego ujawniania swych uczuć wobec polskiego muzyka stara się zachowywać obiektywizm poprzez wprowadzenie postaci Anglika pielgrzymującego do miejsca narodzin Chopina. Jego oczyma przygląda się Żelazowej Woli w setną rocznicę śmierci geniusza.

Moim celem w rozdziale poświęconym *Życiu Chopina* Juliusza Kadena-Bandrowskiego było wskazanie nadrzędnej kategorii porządkującej tę rzecz o Chopinie. Jest nią *sacrum*. Uwidacznia się ono w opisywanej przestrzeni, w postaci Anglika-pielgrzyma, w głównym bohaterze, ale nade wszystko w jego muzyce, bo to

¹⁸ „Kreacja głównego bohatera jako postaci nieprzeciętnej, wybitnej, czasem genialnej to jedno z najbardziej istotnych artystycznych zadań beletrystyki biograficznej”. M. JASIŃSKA: *Już u starożytnych... Z konwencji przedstawiania ludzi genialnych w powieści biograficznej*. W: „Roczniki Humanistyczne”. Pod red. J. KLEINERA [i in.]. T. XIX, z. 1. Lublin 1971, s. 253.

¹⁹ W niniejszej pracy korzystam z edycji: J. Kaden-Bandrowski: *Życie Chopina*. Warszawa 1938. Dalej skrót – ŻCh, cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony.

ona – dzięki osnuciu na kanwie folkloru – ma ocalającą moc od zatracenia tożsamości polskiego narodu.

W *Młodości Chopina* Adolfa Nowaczyńskiego dostrzegam indywidualny sposób kreacji bohatera. Biograf demitologizuje Chopina – artystę romantycznego – przedstawiając go w antyromantyczny sposób. Nie stawia kompozytora na wysokim piedestale ani nie pomniejsza znaczenia jego osoby i muzyki. W nietuzinkowy sposób przybliża Chopina czytelnikowi jako człowieka z krwi i kości. Sądzę, że *novum* w Chopinowskiej biografistyce staje się to, iż Neuwert nie koncentruje się jednak wyłącznie na głównym bohaterze, lecz prezentuje również postacie, które znacząco wpłynęły na ukształtowanie jego osobowości. Osoby te są dotychczas nie zauważane przez biografów (ksiądz Cybulski, Sarmaci Borakowski i Plichta, służąca Zuska). W utworze Nowaczyńskiego skupiam się zatem przede wszystkim na młodości artysty – najistotniejszej dla autora kategorii. Neuwert, jako pierwszy z piszących o Chopinie, zwrócił szczególną uwagę na młodość jako czas formujący genialnego muzyka oraz ukazał życie artysty w Polsce. Kapitalnie wpisuje tę egzystencję w obraz dziewiętnastowiecznej Warszawy, w której jeszcze na dobre gości oświecenie, a romantyczna myśl rozwija się w trakcie spotkań młodzieńców marzących o wolności w kawiarni Brzezińskiej. Niezwykłym jest to, że o życiu Chopina opowiada Oskar Kolberg-świadek epoki, który podobnie jak kompozytor z Żelazowej Woli był zaangażowany w dziedzictwo narodowe. Mówi on o istocie przechowywania świadectw epoki w postaci korespondencji Chopina i sztambuchów co uwiarygodnia jego przekaz. *Młodość Chopina* staje się więc także pośrednio rzeczą o pamięci. Neuwert stosuje jednak narrację mieszaną. Nie jest jednoznaczne czy wyłącznie opowiada Kolberg, czy to przekaz zasłyszanej przez autora *Młodości Chopina* opowieści „pana Colbergusa”. Kolberg-narrator ponadto wprost wyznaje, że to opowieści z drugiej ręki, z tego co zasłyszał od swych starszych braci – kolegów Chopina – lub przywołuje je „po prostu z powietrza”. Fikcjonalność wynika tu także poniekąd z zawodnej pamięci osiemdziesięcioletniego autora *Ludu*. Nieścisłości biograficzne zastępuje jednak czytelnikowi niezwykle barwny styl gawędziarski. Frapujące w tym esej biograficznym jest również to, że Kolberg znawca muzyki nie wypowiada się na jej temat. Nowaczyński nie próbuje zatem pokrywać swej muzycznej niewiedzy za wszelką cenę. Ekspozuje natomiast to, co wydaje mu się istotniejsze – źródło Chopinowskich fraz, które wytryska z polskiego folkloru. Biograf korzysta z tradycji postromantycznej, pisząc o Chopinowskiej

muzyce jako przesyczonej ekspresją i pierwiastkiem narodowym. Patriotyzm jest tu dominującą kategorią podporządkowującą sobie kolejne wątki dzieła. *Młodość Chopina* jest więc mozaikowym utworem fascynującym dociekliwością w poszukiwaniu źródeł artystycznego geniuszu i polskiej muzyki narodowej.

Kazimierz Wierzyński to biograf wręcz „zmagający się” z Chopinowskim życiem i dziełem. Fryderyk Chopin staje się pretekstem do duchowego powrotu do ojczyzny w trudnym emigracyjnym czasie niemocy twórczej Skamandryty. Obu emigrantów łączy bowiem nie tylko podobny los, ale nade wszystko uznawanie sztuki jako wartości ponadczasowej, ocalającej. Głównie *Życie Chopina* jest utworem o Polsce w kontekście biografii największego z jej kompozytorów. Wierzyński patrzy przez pryzmat Mickiewiczowskiej tradycji i wyłania siłę, żywotność polskiej kultury. *Życie Chopina* zatem jest przede wszystkim rzeczą o sile polskiej kultury jednocześnie subtelnie łączącą Wielką Emigrację z Drugą Emigracją. Opowieść biograficzna intryguje tu ponadto tym, że jest opowieścią o artyście snutą przez artystę-poetę nigdy niemającego z muzyką do czynienia, ale wrażliwego na dźwięk. Biograf dostrzega najpełniejszy obraz epoki chopinowskiej, a także fundamentalny wpływ środowiska warszawskiego, głównie wybitnych autorytetów tamtych czasów, na uformowanie osobowości artystycznej Chopina przed dwudziestym rokiem życia. Należy podkreślić, że *Życie Chopina* w nowatorski sposób łączy istotną w Chopinowskiej egzystencji ideę domu z ideą ojczyzny. Książka odkrywa w kapitalny sposób intymny stosunek poety do Polski, co wskazuje na to, że potrafi on głęboko współodczuwać nostalgię przeżywaną przez polskiego kompozytora. Godne zaakcentowania jest również umiejętne oddanie osobowości i idei twórczości Fryderyka przez Wierzyńskiego-narratora, któremu jako jednemu z nielicznych biografów doskonale się to udaje. Biograf nie uzurpuje sobie prawa do „opisania” utworów Chopina, a raczej intuicją i sercem artysty „objaśnia” Chopinowskie frazy. Artysta słowa doskonale rozumie i szanuje nieuchwytność pomnikowego dzieła, dlatego nie próbuje do końca odkrywać idei muzycznych. Idealnie łączy natomiast zwyczajną codzienność i artyzm Chopina. Wierzyński przez pryzmat wrażliwości poetyckiej pojmuje język muzyki. Nie waży się jednak ingerować słowem w świat dźwięków chopinowskich, nie opisuje ich na sposób poetycki, raczej wskazuje na ich źródło – na folklor. Z jednej strony zachowuje obiektywizm, przywołując opinie muzykologów i wykonawców muzyki chopinowskiej. Z drugiej – częściowo ulega legendzie, gdy korzysta chętnie z mistyfikowanych listów Chopina do Delfiny

Potockiej, chociaż jednocześnie zwraca uwagę na to, że ze względu na ich formę powinny być zbadane przez chopinologów. Trzeba dostrzec, że autor *Życia Chopina* przedstawia fragmenty intymnej korespondencji przez pryzmat własnej percepcji nie komentując jej, ale też nie ubrażając kompozytora.

Jarosław Iwaszkiewicz w *Przedmowie* do swego *Chopina* zapowiada oczyszczenie biografii kompozytora z legend i wszelkich przerysowań. Uważam, że jest to najistotniejsza rola tego dzieła oprócz wprowadzenia przez autora nowych kontekstów i wnikliwego korzystania ze źródeł, czyli korespondencji polskiego muzyka. Fryderyk Chopin to muzyczna miłość muzycznie wykształconego Skamandryty o czym świadczy przez lata wielokrotne powracanie do jego osoby i muzyki. *Chopin* to opowieść biograficzna kapitalnie łącząca życie i dzieło wieszca fortepianu. Ważne wydaje się w jaki sposób biograf prezentuje postać Fryderyka, w oczach Iwaszkiewicza nie jest on eterycznym wrażliwcem, lecz człowiekiem zainteresowanym życiem codziennym. Autor *Chopina* udowadnia to nie tylko za pomocą analizy korespondencji, ale również korzystając z opinii świadków epoki i ówczesnych recenzentów muzycznych. Powieść biograficzna Iwaszkiewicza przedstawia romantyczne ujęcie roli artysty a zarazem modernistyczne hołdowanie sztuce. Chopin nie jest tu jedynie kapłanem sztuki, ale równocześnie dojrzałym i samoświadomym artystycznie młodzieńcem. Iwaszkiewicz, inaczej niż pozostali biografowie, podkreśla tok przyczynowo-skutkowy, a nie wyłącznie nastroje kompozytora. Autor *Chopina* jest całkowicie świadomy, że nie sposób odkryć stanu uczuciowego muzyka, zwłaszcza podczas rozstania z rodziną i ojczyzną, a jednocześnie biograf jest jednym z pierwszych, którzy zauważają, że Fryderyk opuszcza Warszawę jako ukształtowany artysta z bagażem rewolucyjnych osiągnięć muzycznych. Na kartach biografii jej bohater jawi się osobowością wymykającą się romantycznemu stylowi, jego ogromna indywidualność powoduje, że przekracza swą epokę. Biograf w nowym oświeceniu wreszcie ukazuje wyjazd do Paryża. Jego przyczyny upatruje nie tylko w zbliżającym się wybuchu powstania listopadowego, ale w dyletantyzmie muzycznej Warszawy, który utrudniłby pełnię rozwoju kompozytorskiego. W rozdziale poświęconym Iwaszkiewiczowskiej powieści biograficznej akcentuję ważną rolę muzyki w *Chopinie*, ponieważ nie jest ona oderwana sztuką, ale ważką częścią Chopinowskiej egzystencji, która wręcz nadaje jej ton. Autor podkreśla wartość narodową tej sztuki. Zwraca uwagę na literackość muzyki, lecz nie ośmiela się jej przekładać na słowa, podkreśla nie tyle kunszt

techniczny co wyrazowy utworów Chopina. Interesujące wydaje się odkrycie Iwaszkiewicza, że polska literatura i muzyka romantyczna rodzi się z jednego źródła – z powstań narodowowyzwoleńczych. Miłośnik chopinowskiej sztuki odkrywa, że tajemnica jej niepowtarzalności tkwi w zgrabnymłączeniu ekspresji i „czystej” formy. Stosuje on swoistą metodę prowadzenia czytelnika od prezentowanych przez narratora faktów, refleksji ku głębszym sensom, które niejako szyfruje zapisem nutowym muzycznych fraz dzieł Chopina. Choć głównym adresatem tej biografii jest polski czytelnik, to dzięki tej mowie dźwięków przekaz staje się czytelny także dla cudzoziemców.

Praca ta podejmuje więc problematykę kilku zagadnień wybranych ze względu na prekursorski charakter. Uważam, że interesujące byłoby w odrębnym studium szczegółowo zanalizować język, którym mówią o muzyce biografowie dwudziestowieczni, rozpatrzyć status muzyka czy też aluzje literackie, zwłaszcza w utworze Adolfa Nowaczyńskiego i Jarosława Iwaszkiewicza lub zbadać świadomość muzyczną w pierwszej połowie XX wieku oraz percepcję monografii *Chopin* Jarosława Iwaszkiewicza przez czytelników niewykształconych muzycznie, a pozostałych biografii przez odbiorców muzycznie świadomych.

Biografia nietypowa

O *Życiu Chopina* Juliusza Kadena-Bandrowskiego

I

Życie Chopina Juliusza Kadena-Bandrowskiego to nietypowa biografia, zbiór esejów ułożonych w tryptyk. Tytuł tylko pozornie nie jest zgodny z zawartością książki. Jej trzon stanowi impresyjna biografia Fryderyka Chopina, którą klamrowo opasują dwa istotne tematy-rozdziały: rodowód muzyka i próba określenia istoty indywidualizmu jego sztuki. Mimo kompozycyjnej przejrzystości utworu Kadena, zauważamy, że jego odbiorca, by w pełni zrozumieć pisarski zamysł, dość dobrze powinien się orientować nie tylko w biografii polskiego kompozytora, ale też w problematyce muzycznej. Inaczej *Życie Chopina* stanie się dla czytelnika wyłącznie frapującą „tęczową mozaiką słów”¹ o życiu i dziele wielkiego Fryderyka. Wbrew pozorom wspomniane eseje są jednak „bliżej życia”² Chopina, uzmysławiają, jak sam Kaden rozumie kompozytora i jego muzykę³.

Nie jest to jednak wyłącznie percepcja jednostki, ale całego narodu, gdyż Kaden-narrator wypowiada się w setną rocznicę śmierci kompozytora właśnie w imieniu Polaków. Biograf znamienne rozpoczyna pierwszy rozdział o znaczącym tytule *Czym był Chopin*, którym prezentuje „zjawiskowość” twórcy mazurków:

Od czasu, gdy się objawił, słuchamy w zadziwieniu, w olśnieniu, słuchamy ze łzami w oczach, my ojcowie, dziadowie nasi, my Polacy i wszyscy inni na wszystkich ziemiach i wyspach tego świata. A już dla nas, Polaków, łaska to szczególniejsza i niepomierne szczęście, bo gdzie jesteśmy, choćby najdalej od ojczyzny, gdy tylko ton czarowny tego mistrza zabrzmiał, śmieją się do nas ludzie z wdzięcznością, jakbyśmy

¹ Określenie Z. JACHIMECKIEGO, „Nowa Książka” 1938, z. 8, s. 472.

² Hasło bardzo często stosowane w recenzjach Kadena.

³ Juliusz Kaden-Bandrowski ukończył z odznaczeniem konserwatorium w klasie fortepianu; przez krótki czas uczył gry fortepianowej. Por. biogram w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury: słownik biobibliograficzny*. Red. J. CZACHOWSKA i A. SZALAGAN. Warszawa 1994, s. 8-14.

się i my, ziomkowie Fryderyka, jeszcze w lat prawie sto po jego odejściu, do geniusza jego naszą współpracą przyczyniali (ŻCh, 7)⁴.

Przez te słowa przebija narodowe *sacrum*, gdyż epoka romantyczna jako jeden ze sposobów ocalenia ojczyzny proponowała „polonizm”, czyli „religię patriotyzmu”, której najdoskonalszym środkiem ocalenia ojczyzny w czasach niewoli była sakralizacja Polski w sercach Polaków⁵. Kapłanem tej religii jest artysta-wieszcz, medium, prorok. Tu jest nim Chopin, który w swych kompozycjach celebruje nabożeństwo ocalające tożsamość polskich tonów. Sferę *sacrum* otacza też wyjątkowość i tajemniczość. Dzieło Chopina jest nieustannie żywotne i aktualne, ponieważ brzmienie „tonu czarownego” przenosi słuchaczy w inny, doskonalszy świat, nierzadko też doznają oni ekstazy. Kompozytor i jego muzyka są nierozdzielni, gdyż w przypadku Fryderyka fraza wypływa wprost z jego serca, wobec tego nie tylko muzyka wpisuje się w sferę *sacrum*, ale sam muzyk jest w niej zanurzony. *Sacrum* postaci Chopina zespała się z wyobrażeniem, że poprzez nią zostało wyrażone coś niezwykłego. Uczucie wtopienia w świat muzyki ludowej i narodowej odnajduje najwyższy i najświętszy wyraz w Chopinowskiej twórczości. Narrator ma świadomość, że tego „cudu” nie można opisać, gdyż najlepszą biografią kompozytora jest jego muzyka tworzona na fundamencie folkloru⁶. Ulotność tej sztuki, a także nastrojów i emocji przez nią wzbudzanych, nie odda nawet podobnież zwiewne słowo poetyckie, choć i takie nie jest rzadkie na kartach „biografii” Kadena. Poszczególne etapy życia Chopina określają tytuły rozdziałików, które są wersami liryku *Polaty się lzy* Adama Mickiewicza. Po cóż biografię muzyka spinać kłamrą Mickiewiczowskiego „wiersza-płaczu”? Takie ramy lapidarnego liryku, który jest samym szlochem wydają się dość ciasne, tym bardziej, że nie jest to życiorys

⁴ W niniejszej pracy korzystam z edycji: J. KADEN-BANDROWSKI: *Życie Chopina*. Warszawa 1938. Dalej skrót – ŻCh. cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony.

⁵ Por. M. JANION: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*. Warszawa 1984, s.94-95.

⁶ Chopinolodzy twierdzą jednak: „Byłoby mało ostrożne powiedzieć, iż twórczość Chopina stanowi, jego diariusz intymny. Lecz jest rzeczą niewątpliwą, że wszystkie węzłowe punkty życia rymują się z kolejnymi fazami twórczości. [...] Życie i twórczość nie były u Chopina światami nazbyt odległymi. Wprawdzie jak mało kto pogrążony był Chopin w autoteliczny świat swojej sztuki, i – zdawałoby się – oderwany całkowicie od historii toczącej się za oknem. A jednak na zdarzenia istotne, *graniczne* reagował z najwyższą siłą i słowem, i dźwiękiem”. W: M. TOMASZEWSKI, G. WEBER: *Fryderyk Chopin. Diariusz par image*. Kraków 1990, s. 267.

osoby małoznanej⁷. U Kadena, dzięki takiej konstrukcji, zdaje się przeważać opinia, że nie można tak bogatego życia artysty opisać w jakikolwiek sposób. Jediną możliwością „dotknięcia” geniuszu Fryderyka jest jego twórczość, mająca na pewno więcej do powiedzenia niż słowo. Dla autora *Życia Chopina* prawdziwa biografia jest zapisana nutami stawianymi ręką kompozytora znad Utraty:

Opis życia Chopina może być zaledwie cieniem tamtej wielkiej biografii. Opis życia będzie zaledwie cieniem dzieła [podkr. – I.P.]. Czy warto, gdy dzieło po całym świecie brzmi, gdy z tego dzieła powstaje wciąż nowa nauka i wciąż nowe olśnienie, i coraz większa wdzięczność, czy warto ku znikomemu cieniowi powracać? (ŻCh, 31)

Kaden – wybitny student Royal Conservatorie de Musique nie staje w szeregu opowiadaczy życiorysu Chopina, gdyż wie, że opis życia to „zaledwie cień wielkiej biografii”. Juliusz Kaden-Bandrowski docierając do istoty percepcji życia i twórczości muzyka proponuje czytelnikowi impresyjny skrót własnych refleksji, odczuć i obserwacji, w ten sposób więc biograf przejmując jednocześnie rolę narratora. Taka metoda zdaje się ma na celu również zachęcić kolejne pokolenia do refleksji nad geniuszem polskiego kompozytora. *Życie Chopina* jest zatem niejako osobistym szkicownikiem międzywojennego pisarza, który eksponuje miłość, a także tęsknotę Polaków do ściągnięcia muzycznego wieszca z narodowego ołtarza między zwyczajnych śmiertelników:

Racz się zniżyć, przykroć do własnej miary, byśmy cię mogli zamknąć w zwyczajnym sercu ludzkim. Cieniu kochany, znikomym, jak ja, jako najbliżsi moi, jak my wszyscy i jak to wszystko, co kochamy na ziemi! Odłóż wieniec grającej swej nieśmiertelności i trwaj z nami wszystkimi, abyśmy mogli mówić do ciebie, wołać i krzepić się wołaniem tym:

Widzisz, widzisz! Żyłś jak my. Tak samo jak my wszyscy! Życie jest zawsze jedno. (ŻCh, 33)

Kaden-narrator wprost zwraca się do Fryderyka, który „choć geniusz, człowiekiem także był, jak my” (ŻCh, 33). Akcentując prymat egzystencji, ujawnia się również w ekspresyjnych wykrzyknieniach dynamiczny pean piewcy życia.

⁷ Kaden nie jest jednak pierwszym, który dostrzega związek między sztuką Chopina i Mickiewicza. Por. J. BROSZKIEWICZ: *Opowieść o Chopinie*. Warszawa 1963, s. 230: „Masz w sobie geniusza muzycznego [o Chopinie – I.P.], jakiego Polska nie znała. [...] Wierzmy w odwieczne, tedy zawsze żywe i nie przemijające prawo do życia wolnego! [...] I to żądanie ponieś Chopinie w świat, na skrzydłach swojej muzyki, muzyki narodowej, bo od pieśni gminnej idącej, pieśni, która jak mówi Mickiewicz jest arką przymierza między dawnymi a przyszłymi laty, jest arką naszej narodowości, jest świadectwem bytu naszego narodowego”.

Wbrew koniecznemu obiektywizmowi biograf w ten sposób z premedytacją epatuje czytelnika swym prywatnym stosunkiem do kompozytora narodowego.

Rozdział *Pamiętki* przemawia również za dominującą rolą muzyki, która staje się Chopinowskim pomnikiem. Kaden ożywia tu wszystkie pamiętki, które po śmierci muzyka dążyły do samozatraty w słowach:

Nie będziemy połyskliwą, zbytówną obecnością przeszkadzały tej pieśni w twym [Chopina – I. P.] udręczonym kraju. Niech sama spełni wszystko (...) nie chcemy więcej istnieć, nie będziemy! (ŻCh, 78).

Nie chcemy istnieć więcej, nie będziemy! Aby to, co największe, grało na zawsze samo, samo jedno, jedyne: nie wyczerpane nigdy, niczym nie tłumaczone, nigdy nie zastąpione: jedna tylko muzyka niech spełni wszystko [podkr. – I. P.]. (ŻCh, 81)

Narrator pobudza do życia pamiętki po śmierci Fryderyka, ponieważ już wtedy są one impulsem do zachowania pamięci, jednakże najistotniejszym dla muzyka jest to, że ocalały jego nuty – gwarant nieśmiertelności.

Przedwczesna śmierć kompozytora narodowego to niepowetowana strata, po której żal, płacz można wyrazić najpełniej dzięki mistrzowskiemu lirykowi wieszczą narodowego, gdyż „między przymiotnikami określającymi kolejne etapy życia istnieje ogromna przestrzeń wypełniona rojem domyślnych epitetów”⁸, tak też dzieje się w muzyce Chopina, ewokującej podtekst literacki przez wielu upatrywany. Alina Witkowska podkreśla, że:

Liryki łożańskie zwracają także uwagę skłonnością do melodyjnego zorganizowania wypowiedzi i uwyrażnienia fonicznej strony języka, uzyskiwanych przez zastosowanie różnorodnych powtórzeń i paralelizmów. Ta muzykalność, jakby prosta i ludowa, nie staje się jednak śpiewankową łatwością [podkr. – I.P.] właściwą części liryki. Panuje nad nią zwartość budowy artystycznej dawnego mistrza sonetów i aforyzmów poetyckich⁹.

Zapożyczenie kolejnych wersów wiersza *Polaty się lzy* jako tytułów rozdziałów trzonowej części *Życia Chopina* Kadena sprawia, że czytelnik dostrzega aluzję, iż podobnie jak w Mickiewiczowskim liryku tak w muzyce naszego wieszczą fortepianu zawiera się „wyrafinowanie ożenione z prostotą”¹⁰. W poetyckim tekście między przymiotnikami określającymi kolejne etapy życia istnieje „ogromna

⁸ J. PRZYBOŚ: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1998, s. 27.

⁹ A. WITKOWSKA, R. PRZYBYLSKI: *Romantyzm*. Warszawa 1997, s. 304.

¹⁰ J. PRZYBOŚ: *Czytając...*, s. 210.

przestrzeń wypełniona rojem domyślnych epitetów”¹¹. Analogicznie ma się rzecz w muzyce Fryderyka Chopina, ewokującej podtekst literacki upatrywany przez wielu. Utwór Kadena niejako przewartościowuje dzieło muzyczne, które według pisarza zasadniczo staje się zapisem biograficznym, podobnie jak liryk Mickiewicza, cechujący się ogromną „gęstością” na poziomie pojedynczych słów¹². Rytmika liryku Iżońskiego jest jednocześnie spokojna i niespokojna¹³. Zdaje się możliwa tu do odkrycia jeszcze subtelniejsza aluzja wynikająca z łączenia Mickiewicza z Chopinem. Otóż obaj geniusze zamilkli nie z powodu niemocy twórczej, bo i Mickiewicz, i Chopin gardzili małymi natchnieniami oraz zwykłą pracą twórczą. Przywołanie *wiersza-płaczu* przez autora *Życia Chopina* powoduje wreszcie uwypuklenie melodyjnego zorganizowania wypowiedzi, korespondencję muzyczną ze śpiewną muzyką Chopina.

Czym był Chopin? Narrator wieloaspektowo stara się odpowiedzieć na to pytanie, gdyż jest ono w istocie złożone. W pierwszym eseju, oprócz określenia niepospolitości Fryderyka, sygnalizuje dwa etapy jego życia – warszawski i paryski, charakteryzuje Chopinowską muzykę, a także zarysowuje romantyczną obyczajowość. To wszystko staje się jedynie akompaniamentem do poetycko uwypuklonej genezy tego „cudu”, jakim był nasz Kopernik fortepianu. Narrator, finalizując lapidarne rozważania w pierwszym rozdziale, pyta: „Czym był Chopin?” (ŻCh, 12)¹⁴ i daje odpowiedź, która ujawnia kolejne z możliwych spojrzeń na osobę polskiego kompozytora: „Niespodziewana, nowa tajemnica ziemskiej wędrówki” (ŻCh, 12). Musimy szczególną uwagę zwrócić na ową „tajemnicę”, gdyż w utworze Kadena niejednokrotnie zauważamy podkreślenia nadnaturalności. Należy się zająć wartością nadnaturalną – *sacrum* z powodu dominujących w *Życiu Chopina* Juliusza Kadena-Bandrowskiego aluzji do *sacrum* biblijnego. Właśnie ze względu na częste asocjacje biblijne w „biografii” Kadena, trzeba rozważać *sacrum* jako wartość nadnaturalną, kojarzoną z naszym kręgiem kulturowym – *sacrum* w rozumieniu chrześcijańskim. W książeczce o Chopinie wyodrębniamy zatem trzy zasadnicze wartości zanurzone w kategorii *sacrum*: tradycję narodową, osobowość kompozytora i muzykę Fryderyka Chopina.

¹¹ Ibidem, s. 21.

¹² Por. M. PIECHOTA, J. LESZCZYŃSKA: *Słownik Mickiewiczowski*. Katowice 2000, s. 180.

¹³ Por. M. TOMASZEWSKI: *Chopin...* Poznań 1998, s. 275.

¹⁴ Forma „czym” może sugerować, iż pisarz pod pojęciem „Chopin” rozumie nie tylko osobę, ale rozszerza je również jakoby na zjawisko twórczości i percepcji muzyki.

II

Narrator *Życia Chopina* Juliusza Kadena-Bandrowskiego umiejscawia w polskiej tradycji narodowej Żelazową Wolę. To miejsce nie jest traktowane tutaj jako przestrzeń świecka, lecz przestrzeń naznaczona wyjątkowością, prywatnie uświęcona zarówno dla pisarza, jak i dla polskiego narodu, a nawet obcokrajowców. Dworcowi, w którym przyszedł na świat Fryderyk Chopin, pisarz poświęca drugi rozdział w całości. Nie opisuje jednak tego miejsca w sposób typowy dla licznych chopinowskich biografii, lecz po upływie wieku od śmierci kompozytora. Żelazowa Wola to sanktuarium geniuszu Fryderyka, do którego zmierza „domniemany Anglik” o zagadkowym usposobieniu:

Obcy przybysz nie zdradzał złych zamiarów, zdradzał jednak zamiary dość osobliwe. Rozejrzawszy się dookoła, jak zresztą każdy podróżnik przybywający nareszcie do miejsca przeznaczenia, zdjął nakrycie głowy [podkr. – I.P.] i trzymając je w ręku ruszył w pewnym określonym kierunku (ŻCh, 15).

Zwraca uwagę to, że autor *Życia Chopina* używa określeń „zamiary dość osobliwe” i „podróżnik”, które są niejako przygotowaniem czytelnika do odbioru zsakralizowanej przestrzeni, co potwierdza gest ściągnięcia nakrycia głowy, kojarzący się w naszej kulturze z szacunkiem, czcią, uznaniem *sacrum*. W dalszej części tekstu ów Anglik nazwany jest „pielgrzymem”. To jedno z kilku kluczowych słów polskiego romantyzmu, które pojawiają się w utworze Kadena. Trzeba przypomnieć, że słowo „pielgrzym” w jednym z Mickiewiczowskich znaczeń implikuje entuzjastyczne przeżywanie piękna, wzniosłości i grozy krajobrazu. Takie odczuwanie natomiast podnosi wędrowca duchowo. Ponadto w świadomości Mickiewicza wyraz ten należał do słownictwa typowo poetyckiego¹⁵. Pielgrzym w *Księgach pielgrzymstwa polskiego* nie jest już tułaczem czy wygnańcem, ale:

[...] Polak nazywa się pielgrzymem, iż uczynił ślub wędrowki do ziemi świętej, Ojczyzny wolnej, ślubował wędrować póty, aż ją znajdzie¹⁶.

¹⁵ W. WEINTRAUB *Pielgrzym* [Hasło] w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Pod red. J. BACHÓRZA i A. KOWALCZYKOWEJ. Wrocław 1997, s. 690.

¹⁶ A. MICKIEWICZ: *Dzieła poetyckie*. Warszawa 1982. T. 2, s. 222.

Możemy oczywiście interpretować za pomocą dosłownego znaczenia – Anglik to wędrowiec-cudzoziemiec, który z powodu szacunku oraz kultu Chopina i jego muzyki przybywa do Żelazowej Woli – miejsca będącego kolebką wolności, bo przecież na wskroś przesiąkniętego dźwiękami chopinowskiej muzyki¹⁷. Potrzeba skłonić się jednak ku głębszemu odczytaniu, ponieważ sugeruje to nagromadzenie romantycznych słów-kluczy w utworze Kadena.

Anglik podąża pieszo do Żelazowej Woli, aby zobaczyć ziemię, wodę, niebo i dom, miejsce i rzeczy, wśród których przyszedł na świat taki muzyk jak Chopin (ŻCh, 17).

„Podążanie pieszo” jest typowym sposobem przemieszczania się pielgrzymów. To forma doskonalszego przeżycia pątniczej drogi, a także samodoskonalenia osoby zdążającej do miejsca kultu religijnego. Sakralizacja obejmuje jednak nie tylko miejsce, ale także „muzykę, która z tego świata wynikła” (ŻCh, 17). Cudzoziemiec pragnie zobaczyć całą przestrzeń w jakiej narodził się muzyczny fenomen. Dla przybysza „ziemia, woda i niebo” są niezwykle, uświęcone Chopinowską obecnością, zaś umiłowanie ich przez Polaków wskazuje na przywyknięcie, przylgnięcie do „naszości”. Narrator nie jest pewien, czy mazowiecki krajobraz harmonizuje z wyobrażeniem istoty muzyka w umyśle Anglika. Dlaczego? Ponieważ zaznacza, że to naród „milkliwy”. Ale czy muzykę można opisywać słowami? Czy kod dźwiękowy jest przekładalny na kod językowy? Główną koncepcją, obecną w pismach romantycznego kompozytora i krytyka muzycznego, Roberta Schumanna jest zasada nierozzerwalności życia i sztuki. Sztuka to ekspresja, ekspresja osobowości artysty, przepojona wszystkimi jego pasjami, uczuciami i emocjami. Sztuka całkowicie angażuje życie artysty. Typową romantyczną tendencją stało się jednoczenie sztuk w ich wspólnej sile ekspresyjnej. Synteza taka to zarazem dążenie do doskonałej kondycji sztuki, którą reprezentuje muzyka. Schumann nie twierdził,

¹⁷ O narodowych inspiracjach Chopina pisze A. EINSTEIN: *Muzyka w epoce romantyzmu*. Kraków 1983, s. 231: „Duch polskości wcielił się w jego [Chopina – I.P.] muzykę w sposób bardziej jawny, niż w jakiegokolwiek innej twórczości artystycznej, i zawsze ilekroć jego ojczyznę nawiedzały nieszczęścia narodowe – a był to okres wyjątkowo dla Polski niepomysłny – muzyka ta nabierała znaczenia patriotycznego [podkr. – I.P.]. I znów Schumann był tym, który podkreślił w omówieniu dwóch koncertów Chopina ich mocną, oryginalnie narodową inspirację: *ów zaś duch narodowy, przyodziany teraz w czerni żałobną, porusza nas tym głębiej, że odnajdujemy go w osobowości tak wrażliwego artysty... Gdyby potężny, samowładny monarcha Północy wiedział jak niebezpieczny wróg zagraża mu w kompozycjach Chopina, w prostych melodiach jego mazurków, zabroniłby wykonywania tej muzyki. Dzieła Chopina to armaty ukryte wśród kwiatów*.

że muzyka ma siłę określonego wyrażania uczuć, ale iż jej język jest najbardziej uniwersalny, „pobudza duszę w sposób wolny i niezdeterminowany, a jednak sprawia, iż czuje się ona niczym w swej ojczyźnie”¹⁸. Według niemieckiego kompozytora muzyka nie by nie znaczyła, gdyby nie dysponowała językiem, przedstawiającym stany duszy. „Muzyka jest dla Schumanna językiem właściwym i prawdziwym, nie tylko w sensie metaforycznym, lecz także zdolnym do wyrażenia wszelkich niuansów; każdej ekspresji muzycznej odpowiada – jego zdaniem – identyczna ekspresja literacka”¹⁹. Podobny punkt widzenia przedstawia również Mendelssohn, gdyż romantyczny kompozytor wspomina o określoności ekspresji muzycznej, ale jednocześnie o jej uprzywilejowaniu, a przede wszystkim autonomii względem ekspresji językowej. „Muzyka może dokładnie wyrazić wszelki odcień emocjonalny, ponieważ jest językiem uczuć; wszelkie słowo, wszelka mowa są wobec niej nieadekwatne, bowiem język dyskursywny przynależy do innej sfery. Możliwości przekładu z jednego języka na drugi są zatem – ze względu na naturę obydwu języków – dość ograniczone i problematyczne”²⁰.

Pielgrzym chce również zobaczyć dom rodzinny Chopina. Dostrzegamy, że w świadomości romantyków gniazdo rodzinne jest ostoją polskości, tam właśnie była przekazywana narodowa tożsamość, przechowywane narodowe pamiątki. Dom to świątynia ojczyzny, której w XIX wieku nie ma już na mapie Europy. Echa muzyki mazowieckiej ziemi i osobliwy smutek rozległych mazowieckich równin z pewnością wywarły niepowtarzalny wpływ na uformowanie się tak głęboko narodowego stylu muzyki genialnego kompozytora i napełniły go natchnieniem do tworzenia jakże polskich mazurków. Teraz łatwiej zrozumieć, dlaczego pielgrzym-Anglik przybywa do Żelazowej Woli. Tu pragnie „nadyszeć się ojczyzny” Chopinowskiej i zagłębić się w tajemnicę twórczości Fryderyka. Zaabsorbowanie czytelnika postacią Anglika może być też celowym zabiegiem narratora, który pokrywa w ten sposób brak informacji o najwcześniejszych latach życia Chopina. Celem narratora nie jest „wchodzenie w myśli szanownego przybysza” (ŻCh, 18)²¹, gdyż wie, że Anglicy zawsze zachwycali się muzyką naszego wieszczą fortepianu, która była dla nich „like water”. Wybór tej narodowości może być więc

¹⁸ Cyt. za: E. FUBINI: *Historia estetyki muzycznej*. Kraków 2002, s. 296.

¹⁹ Ibidem, s. 297.

²⁰ Ibidem, s. 300.

²¹ W słowach tych można odnaleźć potwierdzenie, iż Kaden nie skupia się głównie na analizie myśli. Koncentruje się raczej na wyglądach postaci, ale także i miejsc.

podyktowany tym względem, ale warto zauważyć, że Anglik staje się postacią uniwersalną przez to, iż Chopin specyficznie postrzegał tę narodowość²². Uniwersalizm ów podkreśla, że muzyka polskiego kompozytora posiada jednak urzekającą moc, która oddziałuje na różne narody i kultury, zachwyca wielu melomanów. Ta ogólnoludzka wartość chopinowskiej sztuki polega na nieustannym odczytywaniu jej immanentnych walorów humanistycznych i artystycznych przez muzyków i melomanów różnych narodowości, niekoniecznie Słowian. Kaden-Bandrowski również za pomocą deminutiwów wyjaskrawia w ironiczny sposób stosunek rodaków do pamiątek po genialnym kompozytorze. Tak oto przedstawia obraz domu:

Ukochana prostoto: jedna część oficynki użyczona bydełku, kurki, świnki, krowiny chroni, w drugiej części rodzina właściciela przemieszkuje doraźnie (ŻCh, 18).

Ów stan dworku sprawia, że Fryderyk nie jest postrzegany przez czytelnika jako postać posągowa, lecz bóstwo „bliżej życia”. Anglik-pielgrzym, przybywający w 1925 roku do Żelazowej Woli, przemienia się w jednego z trzech królów wschodnich, którzy podążali do stajenki betlejemskiej. Nie może jednak w pełni przekroczyć jej progu, „oddać pokłonu” pamięci po boskim Fryderyku, ponieważ przeszkodą stał się mur, oddzielający od reszty pomieszczeń zrujnowaną izdebkę, w której przyszedł na świat polski kompozytor²³. Czy ów mur to przeszkoda, która symbolizuje barierę kulturową? Przecież Anglicy określają chopinowską muzykę terminem „like water”, czy zatem ją rozumieją? Ta izdebka przez to, że niewyobrażalna jest przestrzenią nadnaturalną, *sacrum*. Biblijny sztafaż staje się więc kamuflażem ewokującym tajemniczość dla mniej wtajemniczonych. Pisarz nie ulega jedynie euforycznemu uświęceniu wielkiego Fryderyka, ale równoważy je wprowadzając kontrastowo opisy zmagania rodaków z odzyskaniem dworku w

²² Z korespondencji Chopina wiemy, że w czasie pobytu w Anglii kompozytor czuł się źle, był bardzo osamotniony, chociaż otaczało go wielu ludzi. Z rozżaleniem również twierdzi, że dla Anglików muzyka jest profesją, a nie sztuką. W liście do rodziny z dnia 19 sierpnia 1948 Fryderyk tak charakteryzuje Anglików: *Ale ci Anglicy tacy różni od Francuzów, do których jak do swoich przylgnąłem; tak wszystko na funty biorą, sztuki dlatego lubią, że to lux; pocziwe serca, ale takie oryginały, że rozumiem, jak można samemu zeszczytnieć albo się w machinę obrócić*.

²³ Zdaniem M. ELIADEGO „próg jest zarazem słupem granicznym, granicą, która odróżnia i przeciwstawia dwa światy, oraz miejscem paradoksalnym, w którym owe światy nawiązują łączność, w którym może dokonać się przejście od świata świeckiego do świata świętego”. IDEM: *Sacrum. Mit. Historia*. Warszawa 1974, s. 52-53.

Żelazowej Woli. Każdy pragnął się przyczynić jak mógł do odbudowy tej świątyni polskiej muzyki:

Artyści sztuką, panie dobrocią, starosta sochaczewski miłą znajomością prawa. Gdy tamci wygrywali swe zwiewne trele na białych i czarnych klawiszach, starosta sochaczewski zagrał na czarnych kobzach paragrafów, zdobiących białe stronice praw Rzeczypospolitej (ŻCh, 19).

Użyta kunsztownie metafora materializująca powoduje zderzenie sztuki z codziennością: „zwiewne trele na białych i czarnych klawiszach” – „czarne kobzy paragrafów zdobiących białe stronice praw Rzeczypospolitej”. Biograf stara się ukazywać paralelnie sprawę odzyskania i odbudowania Chopinowskiej „świątyni”, jaką jest dworek w Żelazowej Woli. Dygresyjne wtrącenia, dopowiedzenia, urywanie wątku sprawiają, iż Kaden realizuje się wręcz mistrzowsko jako „prozaik ruchu”²⁴, na co wskazuje chociażby następujący fragment:

Zostawiliśmy parę chwil temu wśród królików i kur, przed ścianą zamurowanej alkowy pani Chopinowej, dostojnego Anglika. By towarzyszyć dalszym losom sprawy, pozostawmy starostę z Sochaczewa jak kładzie na widelki słuchawkę telefonu i jak wyciąga dłoń, by dobić targu z dotychczasowym posiedzicielem Żelazowej Woli. Pośpieszajmy za sprawą (ŻCh, 22).

Trzeba zaznaczyć, że owe wydarzenia ukazane są dość dynamicznie. W całym utworze nie brak takiego dynamizmu. Cecha ta ujawniła się już we wczesnej prozie Juliusza Kadena-Bandrowskiego, o czym mówi Maria Dąbrowska:

Chce Kaden, żeby książka jego tętniła samym życiem, nieco po bergsonowsku pojętym – jako wieczny ruch i zmienność, nieustanna różnorodność, ciągle przeciwstawienie dokonującego się – dokonanemu.²⁵

Dygresyjność wpływa też na swoistą impresję utworu, która ujawnia wrażliwość zmysłową autora:

Ot taki widok, co się ani nie zaczął, ani się żadnym kształtem skończyć nie chce. Deszcz przez to wszystko mży, mgła się czepia, gdzie może (ŻCh, 18)

W *Życiu Chopina* nie trudno jednak zauważyć dominantę, którą jest *sacrum*. Kaden uwypukla ją poprzez podwójną implikację – z jednej strony do osoby

²⁴ Określenie za M. SPRUSIŃSKIM: *Juliusz Kaden-Bandrowski*. Kraków 1971, s. 46.

²⁵ Cyt. za: M. SPRUSIŃSKI: *Juliusz...* Kraków 1971, s. 67.

Fryderyka Chopina, zaś z drugiej – do jego muzyki. Takie wzmożone „uświęcenie” kompozytora a zarazem sztuki, której służył pozwala na uznanie, że pisarz stawia muzyka na piedestale. Poświadczeniem tej tezy jest również patetyczny, ekspresyjny styl utworu Kadena-Bandrowskiego, który niejako staje się odbiciem ekspresji muzyki Fryderyka. Nasz kompozytor to genialny przedstawiciel nurtu muzyki ekspresywnej, muzyki-„mowy uczuć kontradykcyjnych”, poruszającej, a nawet wstrząsającej, powodującej *katharsis*. Jego sztuka jest utworzona z przelicznych odcieni kategorii emocjonalnych, a jednocześnie kondensuje je wyjątkowo intensywnie. W tę zsakralizowaną kategorię pośrednio wpisuje się także tradycja narodowa. Dzieło Chopina rozpoczęło nową epokę w dziejach muzyki. W jego sztuce, inspirowanej folklorem, mocnym echem odbija się głos narodu polskiego. „W muzyce Chopina przemawiała Polska”²⁶. Zdaniem Mieczysława Tomaszewskiego twórczość naszego „muzycznego wieszcz” dzięki sile, autentyzmowi, a także pełni wyrazu narodowego paradoksalnie ma wymiar uniwersalny²⁷. Kaden pisze:

Polska dała mu [Chopinowi – I. P.] ziemię natchnienia, dała mu ziarno dźwięku, ale tony, które Chopin z tej ziemi wyprowadził, stały się już uczuciem powszechnego człowieczeństwa (ŻCh, 11).

Polski kompozytor, jak zaznacza biograf, posiada zdolność przemawiania do słuchacza ponad granicami kultur i narodów. Właściwość owa dopełniała cechę wyrazistej narodowości, nie jest zaś jej przeciwstawna – być może przez szczególnego rodzaju liryzm, powodujący wrażenie, że Chopin jak gdyby zwraca się do każdego słuchacza wyłącznie i indywidualnie.

Autor *Życia Chopina*, pisząc o dzieciństwie wirtuoza z Żelazowej Woli, wychodzi poza utarty schemat powielany w tyluż biografiach. Rozdział *Dzieciństwo sielskie, anielskie* rozpoczyna refleksja związana z „darem muzyki”:

Gdy ma człowiek opanować dar słowa, od pierwszego dzieciństwa pamięci obracają się w nim słowa, mnożą, płoszą i cieszą nieustannie. Gdy ma zawładnąć darem muzyki, tak samo dźwięki mnożą się, stroją i cieszą. A on nie wie nic jeszcze o tym. Nie wie, że to i owo strojenie przesycą wszystkie inne wydarzenia, odrywa je od ich rzeczywistej wagi, niesie gdzie indziej, iż nie mogą spokojnie trwać tu na świecie, ale wciąż nurzają w innym jakimś żywiole, dziwnym, radosnym, płochym.

²⁶ T. MAYZNER: *Chopin*. Lwów 1938, s. 52.

²⁷ Por. M. TOMASZEWSKI: *Chopin...* Poznań 1998, s. 801.

Więc dziecko takie żyje jakby pośród obdarowania, uroczystości! W tonach uroczystości tej wszystko ziemskie nabiera beztroski, prawdy niewinnej a bezwzględnej, powiedziałbym – prawdy jeszcze żywszej niż samo dzieciństwo. Bo to są dwa dzieciństwa: ludzkie w życiu i drugie, już jasnowidzące, w przyszłym powołaniu (ŻCh, 34).

Uwydatnia się tu podobieństwo w procesie zapoznawania się człowieka z kodem językowym oraz kodem dźwiękowym, a jednocześnie narrator kładzie akcent na podwójne obdarowanie artysty. I słowo, i dźwięk rodzą się obficie, „stroją się”, czyli są dobierane, wybierane w radosnym nastroju, ale również nacechowane ulotnością. Kaden-Bandrowski wyklada niejako tendencję o romantycznej ekspresji sztuk, używając podobnych narzędzi – języka ekspresjonistycznego i muzycznie zorganizowanego, przy tym uruchamiając subiektywizm i ekspresjonizm stylu wypowiedzi, pisarz subtelnie nawiązuje nadto do charakteru romantycznej liryki. Utwór o życiu Chopina staje się zatem impresją o skondensowanym kolorycie lirycznym. „Pisarz jakby zastawiał sieć swych uczuć na strumień tonów, jakby najgłębszym i najszczerszym wysiłkiem dążył do skojarzenia sztuki pisarskiej jako formy – ze sztuką muzyczną jako treścią”²⁸. Młody artysta obcuje ze sferą *sacrum* niezaprzeczalnie świadczy o tym rozumienie talentu muzycznego jako „obdarowania”, proces kształtowania artysty odbywa się przy „uroczystych tonach”, to co ziemskie zaś „nabiera prawdy niewinnej a bezwzględnej”, natomiast rodzące się powołanie nacechowane jest profetycznie. Nie można dociec:

Jak się stał taki cud, że gdy klawiatury dotknął [Chopin – I.P.], całą harmonię zgłębił?
(ŻCh, 35)

Wszak rodzinie Chopinów nieobce było wspólne muzykowanie i dla chłopca były to „pierwsze wzory muzyki kształconej”. Wyraźnie jednak narrator dąży do uświęcenia geniuszu Fryderyka, gdyż nie często się zdarza, by bez mozolnych godzin ćwiczeń harmoniczych, pisać kompozycje zadowalające melomanów, co dopiero porywające ich serca od pierwszych akordów. Niezwyczajność utworów wieszczą fortepianu nie polega jedynie na przebiegach harmoniczych, ale na szczególnej „pogodzie śpiewnej”, która jednoczy krzywdy i wesołość ludzi zamieszkujących mazowiecką ziemię. Narrator uwydatnia tę wyjątkową aurę, zespalając człowieka, ptaka zwierzę, głos sprzężaju, stęk drzewa, cios żelaza z

²⁸ L. POMIROWSKI: *Życie Chopina*. „Pion” 1938, nr 9, s.2.

„samym oddechem całego żywiołu ojczystego”. Tajemnica piękna i niepowtarzalności chopinowskiej muzyki tkwi więc w owym „żywiole”, który nieodparcie przywodzi na myśl ruchliwość, dynamikę, a wreszcie żywotność. Kompozytor władający swobodnie „czarem muzyki” jest prezentowany przez biografa jako wybraniec, ponieważ słyszał „żywioł ojczysty” w niepowtarzalny sposób, tak jak nikt dotąd. Jego ogromna wrażliwość i chęć napawania się dźwiękiem sprawiły, że narrator umiejscawia tę postać w świecie zsakralizowanym. Nie tylko młody muzyk egzystuje w tym świecie, ale co więcej sprawia, że emanuje tą „świętością” na dookolne środowisko. Narrator rozważa jak „czteroletni człowieczek przemienia klawiaturę w morze pełne nowości brzmienia”, lecz ten tak tajemniczy proces jest nieodgadniony i stąd jedynie pozostaje na poziomie pytań retorycznych:

Ale od tego do tego, by położył był ręce na klawiaturze paroletnim chłopaczkiem będąc i aby te ruchome, kością wykładane stopnie harmonii otwarły dziecku od razu wszystką swą myśl i wszelkie możliwości?... Aby gdy ton jeden uderzony, wszystkie do słuchu dziecka przybiegły i zwierzyły od razu jak się łączą, jak wiążą, któredy dokąd prowadzą a któredy chodzić z nimi nie można, i aby jeszcze od razu ukazały tyśiące pięknych miejsc, w których nikt nie był dotąd, choć przecież miejsca te od wieków na próżno czekają pomiędzy klawiszami?!

Jak się stało mówiąc po prostu, że gdy palce na klawiszach położył, zrozumiał wszystko, co jest w zakresie harmonii?! (ŻCh, 36)

Atmosferę tajemniczości nasycza metafora materializująca „ruchome, kością wykładane stopnie harmonii otwarły dziecku (...)swą myśl i wszelkie możliwości”, która również ma obrazować nieograniczoność kompozytorskiej wiedzy. Kaden-narrator zwierza się czytelnikowi ze swego niemożliwego pragnienia odkrycia chwili narodzin Chopinowskiej harmonii w słowach:

Nastaję [podkr. – I.P.] na tę chwilę, gdyż musiało się to było dziać i stawać jakoś, a coś bardziej tajemniczego? (ŻCh, 36)

Tony pod palcami Fryderyka rozlewały się zaś „jak jezioro, jak rzeka bez końca i bez końca – to nie rzeka, to chyba morze całe!”. Takie ewoluujące porównanie wskazuje, iż słowo staje się bezsilne, niewystarczające, by opisać tworzenie nowego świata, nowego porządku dźwiękowego. Wreszcie Kaden przyznaje:

Musiało się to było stawać samo z siebie [podkr. – I.P.], dziś, wczoraj, jutro, w przebiegu dni powszednich. [...] Oto chwila tajemna w zaczątku

swym znikoma, w wyniku wieczna, naprościej przeplecione natchnienie z powszedniością. Jakże jej tedy miał nie pamiętać, nie kochać, nie rozumieć, gdy mu świadczyła w pierwszych wniebowstąpieniach muzycznych [podkr. – I. P.] ?! (ŻCh, 36-37)

Proces twórczy to niejako sakralne „Stań się!”, choć następuje on w zwyczajnym, w codziennym, nawet prozaicznym otoczeniu. Chopin zdaje się tym bardziej wyróżniać cudownością i nieprzepartym bogactwem swego talentu. Talent nie obejmuje jedynie dziedziny kompozycji, ale również wykonawstwo. Ponadprzeciętne zdolności chłopca podziwiał także jego nauczyciel – Wojciech Żywny, który – jak pisarz podkreśla – właściwie nie uczył w typowy sposób przyszłego geniusza muzycznego. Jego metody pedagogiczne były niecodzienne, Żywny raczej uwrażliwia i uczy Fryderyka jak obserwować rzeczywistość oraz opowiada wydarzenia z historii Polski, które zdolny chłopiec natychmiast przekładał na subtelny język muzyczny. To cudowne dziecko zachwycało wszystkich, wykonując błyskotliwie karkołomne technicznie koncerty fortepianowe. Ta niebywała biegłość techniczna ponownie przyrównana jest wprost do biblijnego określenia:

[...] gdyby tę sprawę przemienić na biblijne stosunki, jako czteroletni chłopiec przeszedł przez ucho igielne (ŻCh, 41).

Fenomen Chopina przejawiał się też w tym, że – w przeciwieństwie do innych wielkich kompozytorów, pianistów – nie spędzał długich godzin na uświetnianiu swej techniki kompozytorskiej czy pianistycznej:

Albowiem chłopaczyna ów to była gwiazda, jakiej od Bacha i Mozarta na świecie nie było (ŻCh, 41).

Kaden-pianista świetnie zdaje sobie sprawę z tego, iż Chopin kształtował swój styl kompozytorski a zarazem wykonawczy od wczesnych lat młodości, „filtrując” go przez naturalny dar wrażliwości estetycznej. Na potęgę talentu zapewne niebagatelny wpływ ma czucie i rozumienie muzyki. Czy można zrozumieć muzykę? Szukając odpowiedzi na to pytanie, sięgnijmy do tekstu Stanisława Ossowskiego²⁹, w którym badacz wyjaśnia, że w sensie podstawowym rozumienie muzyki oznacza odbieranie utworu jako organizację dźwięków, w znaczeniu szerszym zaś można

²⁹ Por. S. OSSOWSKI: *U podstaw estetyki*. Warszawa 1966, s. 63-64.

rozumieć dzieło muzyczne „po swojemu”. Analogia między muzyką a wyrażeniami językowymi pogłębia się, gdy weźmiemy pod uwagę zależność od postawy słuchacza, a zwłaszcza od nastawień tonacyjnych, i wpływ tych nastawień na interpretację struktury utworu, który jest przybliżony do postawy zajmowanej względem wyrażen językowych. „Muzyka jest sztuką myślenia dźwiękami” powtarza za Combarieu wybitny teoretyk kultury i próbuje wyjaśnić nieprzekładalność myśli muzycznej na słowa. Combarieu zauważa analogię z poezją, której nie można przełożyć na inny język bez okaleczeń. Dźwięki muzyczne nie mają żadnych funkcji semantycznych, dlatego interpretując układ muzyczny, skupiamy uwagę na jego zmysłowej postaci. Rozumienie muzyki jest więc rozumieniem niepojęciowym, to specyficzny typ orientacji w postrzeganej bezpośrednio rzeczywistości, dlatego dziecko wybitnie uzdolnione muzycznie, ale słabo rozwinięte pod względem pojęciowym może lepiej rozumieć muzykę niż dorosły i wykształcony człowiek, któremu brak muzykalności. Chopin, zaprezentowany przez Kadena-Bandrowskiego, to właśnie cudowne dziecko, które gdy tylko dotknęło się klawiatury w cudowny sposób pojęło całą harmonię. Ponadprzeciętne zdolności małego Fryderyka świadczą o jego wybitnej muzykalności i wrażliwości muzycznej.

Wielkość polskiego muzyka swoje apogeum osiągnęła w *Koncertie fortepianowym f-moll*, gdzie nastąpiło „objawienie [podkr. – I.P.] nowej techniki fortepianu, nie prześcignione po dzień dzisiejszy”. Narrator zwraca uwagę, że nowa technika przez lata „wzbierała” w młodym artyście i nabierała kształtu w jego wrażliwej duszy:

Była zatem nie tylko w samym usposobieniu muzycznym, lecz i w palcach tego chłopca przedziwna jakaś mądrość własna, wytyczona tak świetnie, że nigdy bogactwo ręki bogactwa duszy nie ośmieliło się przesłonić (ŻCh, 42).

Chopin uwidacznia się tu jako osoba o ogromnej mądrości, wrażliwości i bogatej duszy. Istotniejszym jest dla niego dzielenie się z odbiorcami głębią wewnętrznych odczuć. Chopinowskie akordy płyną wprost z serca kompozytora do serca słuchacza. Kopernik fortepianu miał wyjątkową zdolność indywidualnego komunikowania się z miłośnikami muzyki za pomocą dźwięków. Poświadczają ją jednogłośnie świadkowie epoki, którym narzucały się porównania techniki Chopinowskiej z techniką pozostałych ówczesnych pianistów-wirtuozów, gdyż znacząco odbiegała od preferowanych norm. Heinrich Heine zwrócił szczególnie uwagę na Chopina i

Lisza, nazywając tego pierwszego „Rafaelem fortepianu”, zaś Antoni Schindler podziwiał grę naszego rodaka i określa ją jako „wcielenie w fortepian czystej poezji”³⁰. Trzeba być ogromnie ostrożnym, by nie ulec stereotypom, które powstały pod wpływem niewłaściwego odczytania opinii współczesnych o Chopinowskiej grze i muzyce. To nie jest salonowy, wiotki, zniewieściały kompozytor i pianista! Kierując się w skali dynamicznej w stronę *piana*, twórca mazurków w czarowny sposób cieniował, uwypuklał i różnicował barwę i siłę brzmienia. Spostrzeżenia Kadena-Bandrowskiego nie są zatem żadnym *novum* raczej transponują głosy epoki. Można się jedynie zastanawiać i dziwić temu, że pisarz, który godzinami ćwiczył Chopinowskie utwory jest tak nieskory do wyrażenia przeżyć, jakie mogły w nim wzbudzić. Kompozytor mazowieckiej ziemi jawi się jako osoba, którą wyróżnia oryginalność, niezwykłość, a także głęboka muzyczna talentu.

Inni: talenty, kunszt, rozumy, zręczność, płynność... On, Chopin, łaska uświęcająca [podkr.-I. P.], do piersi ludu słuchem nieomylnym [podkr. – I. P.] przywarta (ŻCh, 53).

Przywołane zdanie niejako podwójnie implikuje *sacrum*. Młody muzyk to ten, który współpracuje z „Łaską uświęcającą”, czyli uczestniczy w życiu Boga, a także korzysta z tego daru habitualnego, który w sposób stały i nadprzyrodzony udoskonala samą duszę, aby miała zdolność do działania zgodnie z mocą miłości Boga, więc zgodnie z zadaniem powołaniem. Zapewne z odkryciem i całkowitym poddaniem się temu powołaniu wiąże się triumf sztuki chopinowskiej. Jednym z elementów powodujących cudowność i niepowtarzalność zdolności muzycznych Fryderyka bezsprzecznie jest „słuch nieomylny”. Określenie „nieomylny” zapewne przede wszystkim kojarzy się w tym przypadku ze słuchem absolutnym, ale również można dopatrywać się tu nieomylności Stwórcy, która sprawia, że Chopinowski talent przemawia do tylu melomanów na całym świecie. Istotą twórczości kompozytora znad Utraty staje się również specyficzne wyczulenie na ludową nutę. Już jako chłopiec przelotnie poznał prawie wszystkie regiony ojczyzny, kiedy to przemierzał je dylizansem, jadąc na wakacje lub do kurortów. Jego wrażliwa pamięć skrupulatnie odnotowywała nuty ludowych tańców i przyśpiewek. We wrażliwej pamięci Fryderyka, dzięki nostalgii wpisanej w jego podświadomość, rodzimy folklor uległ swoistej sakralizacji. W swojej twórczości mógł go jedynie idealizować,

³⁰ Por. M. TOMASZEWSKI: *Chopin...* Poznań 1998, s. 136.

uwznioślać, syntetyzować, aby jednak dostrzec i głęboko przeżyć jego piękno należało wsłuchać się dobrze i w pełni odczuć ludowe brzmienia. Folklor w romantyzmie polskim, a zwłaszcza w przekonaniu Chopinowskim to symbol Polski, metafora ojczyzny i jeden z podstawowych wyznaczników narodowej tożsamości. Narrator *Życia Chopina* szczególną uwagę zwraca na mazurek, jedyny właściwie gatunek, wyrażający prezentowaną postawę narodowego kompozytora.

Fryderyk chodził dokoła tego smoka [Liszt – I. P.] z cierpliwym pobłażaniem. Wystarczyło pomiędzy nimi jednego malutkiego zaklęcia, aby ognisty smok przywarował potulnie. Zaklęcie to: mazurek. Tak przeżywał Chopina Liszt! Wielki czikos rozumiał, ile w owym tytule, ile w owym gatunku, wprowadzonym drobną ręką Chopina w świat form nieśmiertelnych, było wyższości nad wszystkimi, co budowali wówczas inni. Wyższości i geniuszu! (ŻCh, 53)

Forma mazurka to najbardziej osobista, wręcz intymna forma wypowiedzi Fryderyka Chopina, która jednocześnie określa wobec zewnętrznego świata tożsamość narodową jej autora, stąd zapewne podkreślenie wyższości i geniuszu muzyka ziemi mazowieckiej. Przekonany co do tego był między innymi, przywołany tu przez Kadena, Franciszek Liszt.

Ogrom Chopinowskiego talentu tkwi także i w jego niebywalej umiejętności przesączania swoich wewnętrznych odczuć w fortepianowe brzmienia. Narrator *Życia Chopina* odnajduje jednakże w uświęconym geniuszu skazę, która odbija się głęboko na całym pobycie w Paryżu – to brak udziału w powstaniu listopadowym:

Czeka rodowy markiz i wszyscy zaproszeni goście czekają na Onego proroka polskiego w pięknym fraku, na tego czarodzieja, który tak gra cudownie, że najstraszliwe przeciwieństwa życia, ducha, miłości i cierpienia układają się zgodnie w muzyce... *Gdyby nie oycu ciężar...* To właśnie *gdyby* krwawi zawsze na klawiaturze [podkr.– I.P.], ale za to jakiej dodaje mocy i jakiego wyrazu, i jakiej polotności! (ŻCh, 54)

Kaden najwyraźniej sugeruje, iż wyrzut sumienia, spowodowany zaniedbaniem obowiązku patriotycznego, staje się poważnym urazem psychicznym i ma odzwierciedlenie w całej późniejszej twórczości Fryderyka, a jednocześnie inspiruje młodego muzyka do przelewania na papier nutowy swych rozterek, żalów, nostalgicznych drgnień duszy. Takie stany są powodowane nie tylko oddaleniem od ukochanej ojczyzny, ale i brakiem spełnienia i harmonii w życiu osobistym. Młodzieńcza miłość do Konstancji Gładkowskiej, potem do Marii Wodzińskiej,

ostatecznie związek z George Sand sprawiają, że muzyczne „tryumfy klęską dźwięczą w życiu”. Czy Kaden chciał tylko szkicować poetyckim słowem nieudany pobyt na Majorce? Czy też, określając Chopina jako „rajskiego ptaka spływającego krwią”, pragnie zwrócić naszą uwagę, że już tam nastąpił początek klęski i rozpadu relacji z George Sand? Wyraźnie są to momenty chopinowskiej egzystencji, które sprawiają, że „wiek męski” staje się „wiekiem klęski”. Może wreszcie spod woalu metafor pisarz pragnie wydobyć, iż Chopin wprowadzie przybił do „wyspy idealnej” jednak już nie będzie przebywał nowych dróg oprócz „wielkich dróg powrotnych”. Czy naprawdę więc chodzi o Majorkę? A może raczej o emigracyjny etap jego życia, w którym owe „powrotne drogi” to nostalgiczne powroty do ojczystej ziemi. Ostateczną taką „powrotną drogę” do Polski odbyło serce Chopina:

Matka je przewoziła w sukniach, ukryte przed władzą rosyjską, bo jego serce, niesione jawnie, całą Ojczyznę mogłoby w jednej chwili zająć takim płomieniem, żeby się z tego płomienia rozlała krew daleko i szeroko (ŻCh, 79).

Serce Fryderyka, które było źródłem, skarbnicą polskiej muzyki, ale i uczuć najtkliwszych, uczuć patriotycznych mogłoby skutecznie rozpaść Polaków do walki o wolność. Serce, pragnące czynnej służby, stało się źródłem bezgranicznej i bezczasowej służby przeciągającej się na kolejne pokolenia Polaków, ale też jego potęga ma wpływ na inne narody:

Oto jeden ze zwyciężonych narodów zwycięża was [wrogów – I.P.] sercem artysty (ŻCh, 105).

Kaden, podobnie jak kiedyś Norwid, wskazuje, iż Chopin uzewnętrznia w sztuce ideał narodowy dzięki ogromnemu jego umiłowaniu. Wprowadzie w rozdziale „Dzieciństwo sielskie, anielskie” Kaden-narrator, niejako po ojcowsku, strofuje młodego Chopina za to, iż grał w Belwederze przed księciem Konstantym:

Czy wiesz, chłopcze, że tu przebywasz w czarnym gnieździe niewoli?! (ŻCh, 42)

Biograf jednak natychmiast rehabilituje kompozytora dopowiadając, że jedynie muzyka była przyczyną takiej wizyty. Kaden-kronikarz Pierwszej Brygady nie może też bez patosu wskazać na współczesne mu wydarzenia:

[...] za sto lat muzyka swą powitasz męża odnowiciela, który przyjedzie tutaj z pola bitew zwycięskich.

Ty – wieczne echo Polski, a on – Józef Piłsudski (ŻCh, 43).

Poufały ton narratora, zwroty „chłopcze, chłopaczku” zdradzają jego jakże osobisty stosunek do kompozytora, a jednocześnie do Marszałka.

III

Monografię o Fryderyku Chopinie Juliusz Kaden-Bandrowski pisze niejako sercem. Ze stron tej niewielkiej książeczki przebija wzruszenie literata, a także niezwykła gorliwość i zapal w wyrażaniu swego przywiązania, miłości do muzyki Chopina. Autor *Życia Chopina* nowatorsko ujmuje biografię polskiego kompozytora, gdyż wpraw koncentruje swoje wrażenia na owocach jakie wydały życie i twórczość muzyka z Żelazowej Woli, zaś potem prezentuje źródła nieśmiertelności narodowego geniusza. Pisarz wskazuje jedynie na te wydarzenia, które są oznaką wielkości lub ją zapowiadają. Już od pierwszego eseju Kaden zwraca uwagę na to, że niepospolitość talentu Fryderyka należy mierzyć uniwersalizmem jego muzyki:

Polska dała mu ziemię natchnienia, dała mu ziarno dźwięku, ale tony, które Chopin z tej ziemi wyprowadził, stały się już uczuciem powszechnego człowieczeństwa (ŻCh, 11).

Autor *Życia Chopina* przypomina w ten sposób Norwidowskie postrzeganie Chopina. Podobną przecież opinię zawarł w nekrologu naszego kompozytora w *Dzienniku Polskim* Cyprian Kamil Norwid: „Rodem warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel”. Paradoks i trudność w objęciu geniuszu Chopina odkrywa Kaden w tym, że kompozytor zakorzeniony w polskości jednocześnie oddalił się od rodaków, by znaleźć większą przestrzeń, swobodę dla swej twórczości:

Zaprawdę, im bliżej przy nas trwał, tym dalej i tym wyżej uchodził od nas i dlatego mamy go w sercach naszych na zawsze, żeśmy wielkości jego nigdy ogarnąć nie mogli (ŻCh, 11).

Ta wielkość, której nie można ogarnąć, mieści się w obrębie uświęcenia, nadzwyczajnej sfery *sacrum*. Kaden-Bandrowski, podobnie jak Norwid, uwydatnia, iż muzyka chopinowska urzeczywistnia ideał o znamionach świętości i ma trwałe

miejsce w świecie, ponieważ jest ona „Doskonałym-wypełnieniem”. Przekracza także ogrom innych mistrzów epoki, bo dzieło kompozytora mazowieckiej ziemi wyprzedza założenia romantyczne. Współczesny Chopinowi Robert Schumann, gdy recenzował jego najnowsze utwory w roku 1838 podkreślił: „Chopin nie może napisać już nic takiego, żeby przy siódmym czy ósmym takcie nie musiało się wołać: to przecież on!”³¹. Twórczość Fryderyka Chopina wyraźnie jednak wymyka się jednostronnym określeniom:

On zaś, Chopin, jakby bez stylu właściwego, wszystko, czego się tknie, prześwieca nieustanną nowością. (...) Nowość owa to dusza wody, nieba, ognia czy ziemi. Nowość owa to dusza wody, ziemi, to dusza świata, o której nic nie wiemy.

Nazywamy wiecznością tę rzecz niepojętą, jako że nie niszczeje, świeżości nie traci i zasłonić nas może przed wszelakim dopustem wędrowki naszej ziemskiej (ŻCh, 11-12).

Tajemnica warsztatu kompozytorskiego jest nieskończona, dlatego „niepojęta”. Użycie wyrazów „dusza”, „wieczność”, wpisujących się znaczeniowo w *sacrum*, stanowi o tym, że umiejętności kompozytorskie Chopina wyrastają ponad talent wielu genialnych twórców romantycznych. Dobieranie romantyzmu tego kompozytora innymi odcieniami, jak np. klasycyzmem, ekspresjonizmem czy impresjonizmem nie tylko zdarza się pisarzom, ale również chopinologom. Oznacza to wyraźnie, że autor *Poloneza A-dur* zdolnościami twórczymi nad wyraz przerasta swoją epokę. Indywidualny styl Chopina nie był jedynie „wcieleniem romantyzmu”, gdyż odcisnął na europejskiej romantyczności niezatarte piętno. Zasadniczo składa się na niego ogromna poetyckość, niejako „oniryczność” pewnych partii utworu, inspirujący, nieskażony folklorizm, a także przeniknięcie muzyki dość żarliwym tonem narodowym. Występują oczywiście oprócz tego cechy wspólne dla pokolenia, ale jednak odrębność Chopina jest zauważalna w każdym aspekcie, trzon jej tkwi w samoograniczeniu i kontradycyjności. Samoograniczenie jest wyraźne w postępującej rezygnacji z czystej wirtuozerii, w odrzucaniu programowości oraz w dyskrekcji emocjonalnej. Konstytutywne dla tego zespołu cech są tendencje przeciwstawne, które dynamizują muzykę i warunkują „syndrom Chopina”. Kaden wskazuje, iż dociekania, co do fenomenu muzyki chopinowskiej, nieustannie trwają, lecz jej wielbiciiele „nie wiedzą dlaczego szopenowska” (ŻCh, 32). Chopin o sobie jako artyście nie mówi prawie nic. W korespondencji można znaleźć jedynie

³¹ Cyt. za: M. TOMASZEWSKI: *Chopin...* Poznań 1998, s. 678.

subtelnie ironiczne uwagi związane z naiwnie tematycznymi próbami odczytania jego muzyki. Polski kompozytor nie pozostawił po sobie żadnych prac teoretycznych, w swych listach był też bardzo powściągliwy w tym temacie, jedynie skarżył się na żmudną pracę i wyznawał miłość do swych „nudów pisanych”, nie myślał o *exegi monumentum*. Pod koniec życia, w jednym z listów angielskich Chopina odnaleźć można zaś słowa, świadczące o odczuwaniu jednocześnie niespełnienia jako człowiek i artysta³².

Ale gdy zaczyna grać, by ją uchwycić żywą [muzykę – I.P.], już się znowu oczarowali i znowu na te głębie spłynęli, w których już nie wiadomo, czy noc światłością, czy światłość ciemnością się wykłada?” (ŻCh, 32)

Wprowadzenie powszechnej antynomii „światłość – ciemność” prowadzi do próby jeszcze głębszego odczytania tajemnicy Chopinowskiego warsztatu kompozytorskiego – emblemat ducha i materii, dwoistość i sprzeczność to składniki utworów Kopernika fortepianu. Ponadto nasuwa się symboliczne znaczenie „światłości” – wieczność i świętość oraz „ciemności” – tajemnica, co prowadzi nieustannie w obręb sfery *sacrum*. Słuszność takiego rozpatrywania tego zestawienia zdaje się potwierdzać pisarz na dalszych kartach biograficznych esejów, gdy opisuje moment twórczy:

Oto chwila tajemna, w zaczątku swym znikoma, w wyniku wieczna, najprościej przeplecione natchnienie z powszedniością (ŻCh, 37).

IV

Kaden poświęca muzyce szczególne miejsce w końcowych esejach, które dotyczą istotnych, lecz wybranych tematów – zapisów nutowych, koncertu przed Wellingtonem, harmonii i sztuki fortepianowej. Rozdziały oddające ważne dla pisarza momenty życia Fryderyka Chopina są pisane jakby zaledwie muśnięciem poszczególnych epizodów, wiele w nich impresyjnych obrazków ubogaconych ekspresyjnym stylem. Od tej impresji autor *Życia Chopina* przechodzi, w końcowych esejach, do umiejętnych, zabarwionych metaforą syntez związanych z geniuszem,

³² „Tymczasem moja sztuka gdzie się podziała? A moje serce gdzie zmarnował?”. B. E. SYDOW: *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Warszawa 1955. T. 2, s. 285.

fenomenem, twórczością kompozytorską i wykonawstwem. Warto zatrzymać się nad tymi esejami poświęconymi muzyce, ponieważ Kaden opisuje muzyczne zjawiska nie posługując się terminami muzykologicznymi, ale językiem prostym, chociaż poetyckim, to jednak zrozumiałym dla laików w tej dziedzinie.

W rozdziale *Nudy pisane* pisarz koncentruje się na najodpowiedniejszym, według niego, materiale biograficznym – na dziełach kompozytora. Przedstawia swoją wizytę w warszawskiej Bibliotece Narodowej, gdzie poszukuje rękopisów Chopina. Nie jest to jedynie skupianie się na utworach naszego kompozytora. Przechodząc przez sale biblioteczne, Kaden żywo relacjonuje ich zawartość. Zaczyna od archiwum Pieśni Ludowej, by zauważyć, iż zgromadzone pieśni przez wieki były kształtowane „miłością, pracą i cierpieniem”, zaś teraz:

Tu zaś głos owych pieśni, zestrojonych przez wieki, zawarto w małych puszkach metalowych. Już się pieśń nie odmieni, już jej wieki żłobić nie będą, taka sama pozostanie na zawsze... (ŻCh, 86).

Obecnie pozostała spuścizna folklorystyczna, która jak zastygła lawa nie zmienia kształtu, nie ewoluuje, ale przypomina o bogactwie źródeł polskiej muzyki. Następnie narrator snuje refleksję na temat przemijania życia i dziedzictwa muzycznego, po czym wspomina swoją edukację muzyczną jako pretekst do przypomnienia stosunków polsko-niemieckich. Kaden – muzyk i żołnierz przyrównuje zapis nutowy do czarnego śrutu i stwierdza:

Niemcy mają tak duże wojsko, ponieważ i potrzeby żołnierzy i muzyki tym samym materiałem obgonić mogą: i do strzelania, i do nut drukowania tenże sam śrut potrzebny, a że bez liku tego u nich zawsze, więc i muzykę, i wojsko łatwo mogą wytwarzać (ŻCh, 88).

Narrator, łącząc w zaskakujący sposób militaria i muzykę, robi aluzję do historycznych napięć między Niemcami i Polakami, po to, by wskazać, że „nie poszli dalej jak za granice śmierci do niszczenia wieczności” [ŻCh, 88]. Manuskrypty Chopina są wyjątkowe nie tylko, dlatego że przetrwały wojenne zawieruchy w wydawnictwie Breitkopfa i Haertla:

Ale gdy znaki owe postawi ręka, wiedziona słuchem doskonałości, ale gdy serce, które się nad tym papierem pochylało, żyło harmonią wieszczą? Rękopis

taki to dowód oczywisty wieczności, przemieszkującej w człowieku doczesnym [ŻCh, 88].

Rękopis muzycznego wieszczą stał się „dowodem nieśmiertelności polskiej”, który można rozpoznać po tym, że się „serce Chopinowi nad tym właśnie papierem w okrutnej trwodze twórczej trzepotało i że po tym papierze sunęła jego dłoń, słuchem wieczności pośród nut prowadzona”. Niebywała wrażliwość muzyczna, ale i ludzka oraz genialna wyobraźnia muzyczna sprawia, że kompozytor wpisuje się w „wieczność” i to nie tylko w swej ojczyźnie, ale w całym świecie. Jakże wielka musi być moc Chopinowskiej niepospolitości, skoro mimo typowo „polskiej nuty”, muzyka Fryderyka jak klucz otwiera każde serce wrażliwe na dźwięki bez względu na szerokość geograficzną. Pomimo tego, iż wydawałaby się tak trudna do przyjęcia sercem przez zagranicznych melomanów. Narrator przypomina, że Fryderyk pozostawiał swoje zapisy nutowe w różnych miejscach nie dbając o ich zabezpieczenie, zaś po jego śmierci „bez pozwolenia samych panów ministrów ani jedna karteczka, ani jeden mazurek, choćby najkrótszy, choćby ośmiotaktowy, nie opuści swej skrytki”, [ŻCh, 92]. Muzyka Chopina po jego śmierci staje się bezcenna, bo zawiera element wieczności, nie tylko ze względu na pierwiastek nieśmiertelności, ale również „wieczność” przejawia się w *sacrum* związanym z pierwiastkiem boskości w duszy człowieka. Kaden rozważa przyczyny tryumfu muzyki chopinowskiej, zastanawiając się nad reakcją kompozytora na honory czynione jego rękopisom. Wspomina typową reakcję dla Kopernika fortepianu:

Przeprosiłby pewno najgrzeczniej i zażądał z powrotem nut, gdyż musi tam poprawić jeszcze to, tamto, owo. Poprawiał przecież zawsze. Choć tak skończenie piękne, dla niego przecież ciągle było niedoskonałe [ŻCh, 92-93].

Myśl twórcza Chopina była bardzo żywa i plastyczna. Według opinii świadków twórca *Etiudy rewolucyjnej* miał natychmiastowe i genialne natchnienie, jego gra była pewna, jakby wszystko zostało już zapisane w nutach. Liszt, Delacroix, George Sand, Schlesinger i wiele innych osób świadczyło o tym, że kiedy twórca chciał zanotować swe dzieło przeżywał dłuższy czas nerwowego napięcia i poważnej desperacji. Stale nanosił poprawki, wydoskonalał tekst muzyczny. Na podstawie wypowiedzi różnych osób, mających kontakt ze sztuką Fryderyka, rysuje się dwufazowość procesu twórczego. Po momencie spontanicznym następował moment refleksyjny, co wiązało się z przechodzeniem od naturalnie improwizowanych

pomysłów do długiego i żmudnego okresu pracy warsztatowej. George Sand, która przez osiem lat przyglądała się procesowi twórczemu kompozytora sugestywnie przedstawiła jego pracę nad utworami, twierdząc, że „tworzył jednym porywem myśli”. Pisarka zauważa:

[...] twórczość ta była samorzutna i cudowna. Znajdował on ją, nie szukając, nie przewidując jej. Spływała ona na jego fortepian niespodziewana, całkowita lub śpiewała mu się sama w głowie podczas przechadzki i śpieszno mu było usłyszeć ją samemu, rzucając ją na instrument³³.

Kaden nie tylko eksponuje, iż Chopin wielokrotnie poprawiał, udoskonalał swe dzieła, ale też wskazuje na jego jakże indywidualny zapis nutowy:

[...] tu wszędzie wszystkie ćwiartki, szesnastki, widzicie, jak mają położone ogonki! Jak mają spadać te ogonki? Od wewnętrznej, czyli też od zewnętrznej strony tych ćwiartek, czy szesnastek?!

Patrzą w skupieniu wszyscy, gdyż się różnych dowodów spodziewali, ale nie o ogonkach; więc teraz patrzą i stwierdzają uważnie, któredy od napisanych nutek upadają ogonki? Od wewnątrz, czy od zewnątrz?

Upadać mają od zewnętrznej strony, czyli z punktu widzenia patrzącego na rękopis człowieka mają upadać zawsze na prawą stronę.

Taką miała cechę szczególną pisanina Chopina.

To jest jedno. A drugie? Drugie to sam kształt kropki nutowej, która u każdego muzyka jest rozmaitej formy. Czarna śrucina, wyobrażająca ćwiartkę, ósemkę, czy szesnastkę: u Wagnera będzie zawsze jak drukowana i ma w sobie okrągłość, która prawie tłustością zatracą, u Mozarta kropka atramentowa jest prawie że haczykiem, a szopenowska drobna, zwięzła, jakby dla gwintowanego instrumentu współczesnego, gdyby ktoś instrumenty z współczesną bronią porównywał. Coś niby jakby w każdej takiej czarnej, drobnutkiej kropce była zawarta energia obrotowa. Dodać do tego filozofię wszelkich pauz... To cała filozofia przecież, by tak milczeć, iżby milczenie nie było pustką, lecz wzmocnionym działaniem. Ileż tych pauz w Chopinie, że gdy zatrzymał muzykę, wiadomo, iż muzyka jeszcze głębiej przeniknie. Taki też mają kształt pauzy szopenowskie na nutowym papierze: zdają się błyszczeć na pięcioliniach, jak gdyby wyrobione ze szmelcowanej stali [ŻCh, 90-91].

Chopinowski zapis nutowy jest tu kojarzony militarnie. Kropka nutowa to „śrucina drobna, zwięzła, jakby dla gwintowanego instrumentu współczesnego, gdyby ktoś instrumenty z współczesną bronią porównywał”, a jej „energia obrotowa” sprawia, że muzyka polskiego geniusza staje się symbolem walki zbrojnej³⁴ z zaborczym zniewoleniem. Taki muzyczny oręż pobudza rodaków do pragnienia wolności, daje nadzieję na siłę do walki o zwycięstwo, więc ostatecznie jest źródłem

³³ G. SAND: *Dzieje mojego życia*. Warszawa 1968, 349.

³⁴ Symbol ów dostrzegł już ROBERT SCHUMANN, mówiąc, że Muzyka Chopina to „armaty ukryte w kwiatach”.

ocalenia Polaków od nicości politycznej. Narrator zwraca jednak też szczególną uwagę na współzależność i współistnienie dźwięków i pauz w utworze muzycznym. Pauzy, te przejawy ciszy, są zawsze nieuchronnie wtapiane organicznie w tok utworu. Dzieło muzyczne rozgrywa się przecież na tym swoistym tle. Zdaje się jednak, iż Kaden dostrzegając „wzmocnione działanie” pauz pragnie wskazywać na głębsze oddziaływanie muzyki wieszczą fortepianu. Jedną z ról energetycznych pauz u Chopina jest nabrzmiewanie napięcia, swoista ekonomia czasowa we wnętrzu utworu, która prowadzi do umiejętnego rozplanowania napięć i przygotowywania ich właśnie za pomocą pauz. Staje się tu jasne, że pauza w utworze nie jest pustką, lecz ewentualnie „niebrzmieniem”. „W rezultacie to pauza jest w stosunku do dźwięku tym, czym próżnia w stosunku do pełni” jak uznaje André Souris³⁵. Chopinowskie pauzy zdają się być tym, czym ezopowy język w literaturze okresu zaborów. Nasuwają się więc pytania: „Czy tylko rodacy współcześni kompozytorowi w pełni rozumieli sens i płynące z tej muzyki przesłanie?”, „Dlaczego wartość *dowodu wiecznego ducha człowieczego*, który pod piórem Chopina stał się *wcieleniem tańca, rozpacz, piękności i Ojczyzny* rozpoznawana i badana jest dopiero przez *późnego wnuka*?”, „Co powoduje niewyczerpaną żywotność i aktualność tej muzyki?” Odpowiedzi na te i podobne pytania należy pozostawić specjalistom w dziedzinach muzycznych. Można tu jedynie wysnuć istotny wniosek, że sztuka Chopinowska swój kunszt zawdzięcza między innymi niebywalej pracowitości i rzetelności kompozytora, ponieważ:

Poprawiał [Chopin – I.P.] przecież zawsze. Choć tak skończenie piękne, dla niego przecież ciągle było niedoskonałe [ŻCh, 93].

Autor *Życia Chopina* po raz kolejny uświęca kompozytorską dbałość o każdy detal, ale też chopinowskie brzmienia. Wykonawcy dzieł mistrza znad Utraty, „którzy z papierów tych, jak gdyby z ewangelii, głosili piękno tonów”, zasadniczo pragną oddać intencje twórcy, piszącego „krwią” i „samą ojczyzną polską”. Poszukują oni nieustannie coraz piękniejszego, idealniejszego i wierniejszego wykonania, „padają u stóp niespełnionego ideału”, a *nudy pisane* wciąż oczarowują świeżością pomysłów wykonawczych. Kaden porusza tu, posługując się językiem

³⁵ Cyt. za: W. RUDZIŃSKI: *Nauka o rytmie muzycznym*. Cz. I. Kraków 1987, s.132.

subtelnym, poetyckim, istotny, ale i złożony problem interpretacji, o której najbardziej wyraziście wyraził się Zbigniew Drzewiecki:

W zależności od indywidualności i dyspozycji psychicznych wykonawcy – podejście do Chopina może mieć różne odchylenia, w skali od konstruktywnego, klasycyzującego ujęcia – do silniejszego upustu temperamentu emocjonalnego względnie wirtuozowskiego. Każde z tych pojęć winno jednak podporządkować się atmosferze muzyki chopinowskiej, skąpanej zawsze w blasku czystej poezji, skończoności formy, szlachetności wyrazu, wolnego od czysto zewnętrznego patosu i efektu, liczącego się z *wokalną* muzycznością każdej frazy lub fiorytury. Element *improvizacyjności* nie jest odrzucany, o ile wynika z nastroju wykonawcy i treści muzycznej nie przeczy. Szczerość winna stanowić dominantę każdej realizacji³⁶.

O ile charakterystyka gry Paderewskiego, Hoffmana, Rubinsteina jest celna, o tyle przywołanie Corota czy Rachmaninowa mija się z prawdą, gdyż pierwszy nie jest reprezentantem „miary francuskiej”, zaś drugi – wybitnym chopinistą.

Szczególną uwagę zwraca jednak rozdział *Przed Wellingtonem*, w którym posłannictwo polskiego kompozytora najwyraźniej dominuje nad szczegółem biograficznym. Nie można przełożyć logiki muzyki na logikę słowa, objaśniać tego co irracjonalne przy pomocy racjonalnego, dlatego Kaden-Bandrowski racjonalizuje raczej swe wrażenia, uczucia do muzyki. Po cóż wspominać w osobnym rozdziale koncert w salonie ks. Sutherland w Stafford House, który nie jest eksponowany przez Chopinowskich biografów? Jaki cel może przyświecać naruszeniu biograficznych faktów, którym jest opis poloneza już na samym wstępie? Przecież Chopin nie grał polonezów podczas tego występu! Kaden najwyraźniej czyni tu z Fryderyka ambasadora polskości, Wajdelotę na obczyźnie, ponieważ już od końca XVIII wieku polonez symbolicznie pełni funkcję tańca narodowego:

Boś sądził [Chopin – I.P.] tutaj zabierać głos za wszystko i za wszystkich, atoli przez potężne fanfary poloneza przenika tamten głos... [ŻCh, 99]

Ów głos to brzmienie tradycjonalizmu podsycanego w polskich duszach w czasie zaborów. Tradycjonalizmu, którego owocem było pielęgnowanie ducha w narodzie, nieznajującym już swej ojczyzny na mapie Europy. Chopin stał się artystą ogólnoludzkim, gdyż miał genialne wyczucie narodowe. Droga najwyższej organizacji instynktu narodowego doprowadziła Kopernika fortepianu do podboju

³⁶ Z. DRZEWIECKI: *Współczesny styl wykonawczy dzieł Chopina*. „Rocznik Chopinowski” 1956, nr 1, s. 260.

wszystkich melomanów świata. Zdaje się, że Kaden pragnie szczególnie w tym rozdziale wskazać na genialną zdolność Fryderyka – otwieranie każdego serca polską nutą i głoszenie „bohaterskiej śmiałości wyzwolenia”. Ducha narodu zawiera zaś w połączeniu szlacheckości i ludowości za pomocą dwóch reprezentatywnych tańców: poloneza i mazurka, tańców, które „szukają braterstwa”. Kompozytor w okresie późnej twórczości, a o takim w tym rozdziale przecież mowa – wszak to rok 1848, w swoisty sposób syntezuje te dwie formy taneczne, przy czym nie ztraca ich odrębności gatunkowej. Niekiedy jednak zdarza się, że *sotto voce* mazurka staje się częścią integralną poloneza, natomiast polonezowe *maestoso* rozbrzmiewa w mazurku. Nie można pominąć więc zintegrowanego opisu tych form muzycznych. Narrator żywiołowo przedstawia poloneza za pomocą nagromadzonych przeciwstawień, sprawiających wrażenie impresyjnych uczuć wywołanych przez tę melodię. Słowo biografu kongenialnie integruje tu polskie tańce:

Spłoszony, zadyszany, boleśnie zadumany... Zdaje ci się, że raduje się chyba, a przecie jakby płakał. Słyszysz, że chyba śpiewa – lecz śpiewa, czy ucieka?... Trwa – już go nie ma, brzmi czy zanika, cieszy się czy rozpacza? Pajęczyna to tylko, czyli też pęd melodii? Ucieczka czy też pogoń zmyłona, zguba czy też odnalezienie?

To właśnie drugi taniec, biedny brat poloneza, mazurek, którego jest urodą najdziwniejszą, że wszystko, co przemysli, co odczuje, odnajdzie, straci – wszystko kryjomu, chyłkiem sprawić będzie, jakby zawsze pod grozą, jakby tylko niechący, jakby tylko ukradkiem, chociaż to, o czym ukradkiem śpiewa, jest całym życiem. Mazurek, każdym własnym uczuciem wystraszone, każdym szczęściem spłoszone, rozkwitły i stulony, objawiony a zarazem zamknięty. Taki tam sobie niby taniec w międzyczasie wszystkiego ważniejszego...

Oto są tańce, polonez i mazurek szopenowski, w których wystawia się do dna tragiczna sprawa polska. Na nieśmiertelnej drodze muzyki szopenowskiej te dwa tańce dalekie, bliskie, coraz bliżej, w najgłębszej swej osnowie szukające braterstwa (ŻCh, 100).

Być może opis dotyczy *Poloneza fis-moll*, łączącego jednolicie oba odmienne style tańca – część środkową wypełnia mazurek, a skrajne należą do poloneza. Heroizm rycersko-szlachecki został tu spojony z ludową idyllą, stąd można uznać, iż to ekstrakt polskiego ducha. Kaden dostrzega, że znamienity kompozytor w swojej twórczości połączył sprawę szlachecką i ludową w „amforach swej muzyki” – podobnie jak zespoliła je historia. Autor *Życia Chopina* w tym rozdziałiku gromadzi jeszcze inne cenne spostrzeżenia, otóż dotyka sprawy emigrantów, a zwłaszcza byłych żołnierzy powstania 1831, którzy „po nieszczęśliwej kampanii klepali w Anglii biedę”. Tych wiarusów utożsamia ze źródłem-Ojczyzną, z której „pierwszy sławny mazurek wyleciał na świat cały”. Chopin „zakwita” wśród nich już nie

„ziemski, salonowy”, ale „wieczny, skromny, cierpliwy, kochający, nieśmiertelny muzykant tego wojska i boju, i sprawy”. Ten polski Wajdelota Ignie do rodaków, by wspomnieć, nasycić się na nowo, kolejny raz zainspirować się duchem narodu. Moc tego ducha jest niewyczerpana, gdyż muzyka utkana z jego jęku i bólu zniewolenia przekracza granice państw, otwiera podwoje salonów i przenika każde serce aktualną sprawą. Narrator podkreśla kontrast między dostojnymi gośćmi, przede wszystkim „Spizowym Księciem, *le Prince d’Airain*, wodzem koalicji cesarzów, zwycięzcą Napoleona w bitwie o panowanie nad światem” – generałem Wellingtonem a Chopinem – „człowieczkiem nikłym, ledwie średniego wzrostu o utrudzonych oczach”. Polski kompozytor – reprezentant narodu zwyciężonego – swymi mazurkami, swym sercem artysty zwycięża wszechmocnych:

Bo cóż natchnienie może, a co przemoc? (ŻCh, 105)

Postać Fryderyka ponownie została zsakralizowana poprzez przyrównanie do Daniela w jaskini lwów – „promiennego mściciela, który wszystko, co mu zabrali, oddał pięknem po stokroć, tryumfator, który z śmiertelnych smutków stworzył pociechę świata” [ŻCh, 105] – używającego „małutkich czarnych kropek atramentu” [tzn. nut już we wcześniejszym rozdziale kojarzonych przez Kadena ze „śruciną” – I.P.] przeciw „kulom milionowych armii”. Moc chopinowskiej muzyki podkreśla ekspresyjna, sugestywna a jednocześnie lapidarna teza:

Po jej stronie zwycięstwo! (ŻCh, 105)

Twórczość to wspólne dobro, łączące narody, ponieważ docieranie do głębin duszy to dotykane tajemniczego źródła życia, z którego wszystko się wywodzi. Polski kompozytor, mimo ogromnych tryumfów światowych, nie zapomniał nigdy o tym źródle i być może tu właśnie tkwi część tajemnicy jego wielkości.

Eseje *Harmonia i Sztuka fortepianowa Chopina* wydają się najbardziej muzyczne w utworze Kadena-Bandrowskiego. Autor porównuje muzykę do życia, ponieważ jest ona jednym z nieodłącznych jego elementów, człowiek nieuchronnie jest umiejscowiony w świecie dźwięków. Świat ów jest dla niego tak oczywisty, że nie potrafi go ostatecznie zdefiniować, podobnie rzecz ma się z muzyką. Narrator, choć sam ma staranne wykształcenie muzyczne, pyta pianistów i kompozytorów o

Chopinowską harmonię, jednak oni nie są w stanie odkryć całkowicie jej tajników. Chopinowska harmonia wciąż na nowo tchnie świeżością i staje się „objawieniem” i „źródłem”. Ponownie Kaden uświęca muzykę Fryderyka i odkrywa paradoks jej poznawania:

Stoimy niby wokół źródła. Bije swą czarodziejską siłą, blaski, głosy, podszepty, dźwięki przeróżne splata od dna niezbadanego ku powierzchni uroczej. Poznaliśmy już wszystkie przełoty światła i każde ćmienie cienia. Zapamiętaliśmy dźwięk wszystkich kropeł i gdzie toń ciszą dzwoni, i gdzie świegotem rozperła się, i gdzie w westchnieniach niknie. Słuchamy i patrzymy, i wciąż nie wiemy nic, i tylko ręce bezradnie rozkładamy, owładnięci tym czarem (ŻCh, 109).

Narrator snuje rozważania nad pismem nutowym, gdyż to ono może wiele powiedzieć o harmonii. Papier nutowy przyrównuje do „kraty, przez którą kompozytor każe przepływać głosom przestrzeni”, do kanwy skupiającej „dźwięki przestworów” w odpowiedniej równowadze, zależności i układzie. Człowiek potrzebował jednak wiele wieków, sporo muzycznych doświadczeń, by ustalić jednolity zapis nutowy. Pisarz przedstawia ten motyw tworząc sugestywny poetycki obraz drzewa, którego wielkim pniem jest „mowa człowieczeństwa”, konarami są rasy, zaś gałęziami – narody. Wyrazem tej powszechnej mowy dźwiękowej staje się harmonia, której definicję ujmuje niezwykle poetycko:

Duchowy wzór rozgłosu świata, czyli układ muzyczny tonów, to zasada harmonii. Harmonia! Osobliwe myślenie i odczuwanie nie za pomocą słowa, ujmującego rzecz, lecz myślenie falami powietrza, przetworzonego we wzór samoistny, myślenie falami powietrza, wyniesionego do majestatu tonów [ŻCh, 111].

Kaden wpisuje tu harmonię w świat *sacrum*, a jednocześnie jest to uduchowanie muzyki, wyniesienie tej dziedziny na ołtarze jako czegoś nieodgadnionego, nieogarnionego i niepojętego dla ludzkiego umysłu. W podobnym tonie rozwija i uszczegóławia ten temat, skupiając się dość dokładnie na pojęciu koła kwintowego, którym poprzez natchnienie obraca kompozytor znajdujący się w jego centrum. Narrator lapidarnie i poetycko ukazuje pracę poszczególnych geniuszów muzycznych, dopuszczając się nawet znacznych nieścisłości na korzyść Fryderyka. Oddaje wszak słuszną cześć wielkiemu Janowi Sebastianowi, w którego rękę koło kwintowe „trzeszczało boskim hałasem”, ale wobec Ludwika van Beethovena stosuje nieprawdziwą metaforę, bo twierdzi, iż ten geniusz „walił ciężarem wyznań niby pięścią w eteryczną ścianę harmonii, lecz dostrzec tutaj nowych zadatków nie

potrafił”. Niemiecki kompozytor to jednak twórca nowego myślenia muzycznego – nie tylko przecież rozluźnił klasyczne podejście do formy, harmonii, orkiestracji, wzbogacił technikę instrumentalną i kolorystykę, ale także w nowoczesny sposób potraktował fortepian. Niesłusznie więc Kaden ujmuje osiągnięć prekursorowi romantyzmu muzycznego. Możliwe, iż powoduje nim ponad wszystko ukazanie rewolucyjności Fryderyka Chopina, lecz nie można jej również odmówić Beethovenowi. Nazywa polskiego muzyka „nieomylnym wynalazcą, zarazem pilnym nauczycielem nowej muzyki”, który zaledwie „palcem tknął, dmuchnął lekkim oddechem i już tęczowe koło harmonii kręciło się jak chciał”. Te epitety, metafory nieodparcie kojarzą się z boską mocą stwórczą kompozytora, z łatwością i jednocześnie innowacyjnością jego dzieł nie tylko na polu polskiej muzyki, ale także – światowej. Twórca ów, „latający na skrzydłach cudowności”, z tego, co podstawowe, tradycyjne w muzyce potrafił wykrzesać nową harmonię, nowe formy, dokonując istnego *przewrotu Kopernikańskiego*. Narrator pragnie dociekać istoty Chopinowskiego geniuszu. Stawia pytania o kształt Chopinowskiej harmonii, a odpowiedź odnajduje w tym, iż nowatorstwo tonów wynika z duszy artysty szarpanej nostalgią i zawiedzionymi uczuciami, z duszy kochanka kobiety, ale i kochanka Ojczyzny:

Harmonia szopenowska dopuściła do kręgu muzyki rozległe światy nowych uczuć. Kto nie wierzy, niech wspomni przedszopenowskie formy: scherza, nokturny, walce. Od wszystkich dawnych scherz do tych Chopina, które tańczą w zaświatach! Od nokturnów salonu do szopenowskich, w których natchnienie staje się odkupieniem. Od wszystkich walców poprzednich do szopenowskich, które się stają samym uśmiechem miłości.

To szopenowska harmonia otworzyła krąg muzyki potężnym światom nowych spowiedzi narodowych. Dzięki harmonii tej stary polonez (alla polacca) nabrzmiał karmazynem tragicznej krwi, polotny zaś mazurek, wysnuty z rozdeptanej przemocą niziny polskiej, stał się promienną ewangelią odrodzenia etnicznego całej muzyki świata (ŻCh, 116).

Takie sakralne słownictwo jak „spowiedź”, „ewangelia” suponuje „uświęcenie” Chopinowskiej nuty. Owe „spowiedzi narodowe” to nic innego jak szkoły narodowe, które według Kadena bazują na Chopinowskiej harmonii. Nie jest to jednak ściśle, by inspirowała ona wszystkich kompozytorów szkół narodowych. Mazurek można rozumieć jako „zespół niewzruszonych zasad i nakazów”, gdyż „ewangelia” jest pisana tu małą literą. Autor *Życia Chopina* przejawia jednak rolę mazurka,

ponieważ ta forma taneczna istniała już przed Chopinem i to w trojkiej formie: mazurek ludowy, popularny i artystyczny.

Najwyraźniej celem rozdziału *Harmonia* jest przybliżenie laikom muzycznych tajników w jak najprostszy sposób – za pomocą obrazów poetyckich. Poza tym Kaden dopuszcza się wielu nieścisłości, co wskazywałoby na szczególną chęć uwznioślenia i „uświęcenia” naszego kompozytora. Pomimo uwielbienia dla muzyki i osoby Fryderyka, narrator transponuje jego utwory na obrazy poetyckie. Takie działanie sprzeciwia się woli mistrza fortepianu, który przecież dosadnie pokpiwał z Anglików, tłumaczących podobnie twórczość muzyczną, iż o jego muzyce mogą powiedzieć jedynie *like water*.

W ostatnim eseju autor *Życia Chopina* podejmuje temat „sztuki fortepianowej” kompozytora znad Utraty. Kaden-Bandrowski zdumiewa się tu delikatnością, możliwościami i tajemniczością instrumentów muzycznych. Dziwić się może jednak czytelnik mało wprawny w muzycznej sztuce, że narrator rozpoczyna od opisu skrzypiec, a potem instrumentów dętych. I ów „kadłubek z dwóch deseczek, ściśnięty w pasie” [skrzypce – I.P.], i flety, piszczałki, fujarki, dudki to nie tylko instrumenty wykorzystywane do wykonywania muzyki ludowej, ale również instrumenty mające „duszę”. Narrator nie opuszcza więc sfery *sacrum* wskazując na indywidualne brzmienie instrumentów, które wynika z materiału wykorzystanego do ich budowy. Wyjaśnia jednocześnie, że fortepian jest instrumentem dość trudnym, bo to od pianisty zależy czy instrument swą „duszę zwierzy”. „Klawiatura jest płaska, wygląda raczej na rozległe liczydło, niż na zbiór tonów, którymi dusza ma wyrażać swą wolę” (ŻCh, 124). Muzyka ma prawo do idealnego brzmienia, wykonania, dlatego artysta powinien być jej sługą i całym układem ciała, nie tylko ręki, wydobywać tony. Muzyk staje się tym, który przelewa własną duszę w fortepian! Autor *Życia Chopina* akcentuje tę zdolność u bohatera swych esejów:

Na fortepianie grać w rozumieniu dzisiejszej epoki rozpoczął pierwszy Chopin. Współcześni nazywali go Kopernikiem tego instrumentu, wynalazcą, który odkrywając istotę brzmień fortepianowej klawiatury istotę tę ożywił i dał jej ruch, jej własny [ŻCh, 126].

Współcześni polskiemu kompozytorowi rzeczywiście prześcigają się w epitetach pełnych zachwyty dla jedynych w swoim rodzaju muzycznych wykonawców. Heine nazywa go „Rafaelem fortepianu”, Moscheles uważa, że „postępuje jak śpiewak

zajęty wyrażaniem uczuć”, zaś Schindler o grze Fryderyka mówi, że to „wcielenie w fortepian czystej poezji”. Wykonawstwo Chopina przekracza normę epoki. Jan Ekier mówi:

I tak np. poezja gry Chopina konkretyzuje się stopniowo w opisach barwy, jaką wydobywał z instrumentu, w opisach jego frazowania, w opisach *tempo rubato*, gry legato, dynamiki i artykulacji, aby odnaleźć w tekście jego dzieł zupełnie precyzyjne, jemu tylko właściwe chwytty pianistyczne, takie jak tempa, rozumienie rytmu, pedalizacja, szczególne chwytty palcowe itp.³⁷

Narrator *Życia Chopina* mówi, że Fryderyk przedkładał muzykalność nad technikę gry i porównuje palce pianisty do aktorów, którzy odgrywają zróżnicowane role, a „każda z tych postaci odgrywa swoją rolę w zakresie własnej duszy” (ŻCh, 128). Kto choć raz dotknął klawiatury fortepianowej, doskonale zdaje sobie sprawę, że każdy palec ma inne możliwości wydobywania dźwięku. Kaden dochodzi zatem do wniosku, iż tajemnica brzmienia Chopinowskiego fortepianu zasadza się w „słuchaniu ręką”, czyli podporządkowaniu możliwości technicznych wykonawcy samej muzyce. Dostrzega paralelizm w rozumieniu sztuki przez Chopina i Norwida, bo piękno-„kształt prawdy i miłości” było dla nich pierwszoplanowe, a wraz z nim – sztuka, wyrastająca z witalnych sił ludu, będąca pierwotnym narzędziem prawdy. Kaden konkluduje, iż tylko wielki artysta potrafi być tak pokorny wobec sztuki. Cała książka Juliusza Kadena-Bandrowskiego staje się więc „szukaniem Chopina” poprzez próbę określenia jego miejsca w kulturze światowej. Narrator wyznaje już na początku, jak bardzo uległ „czarnoksięstwu”, oczarowaniu muzyką Fryderyka. Nie podlega jednak indywidualnie temu zjawisku, ale wspólnie z narodem polskim wyznaje: „mamy go w sercach naszych na zawsze” (ŻCh, 11).

³⁷ J. EKIER: *Jak grał Chopin*. „Rocznik Chopinowski” 1988, nr 20, s.16.

Młode lata Fryderyka

O *Młodości Chopina* Adolfa Nowaczyńskiego

I

Młodość Chopina to utwór prawie zapomniany¹. Nie można go jednak przemilczeć i usunąć w cień setek Chopinowskich biografii². Dlaczego? Otóż nie tylko dlatego, że jest to kolejny akord wkomponowany w literacką pieśń o naszym wieszczu fortepianu. Akord niejako wtrącony, gdyż wyraźnie odznacza się swą oryginalnością na tle międzywojennych biografii Fryderyka Chopina. Nie można się temu dziwić, gdyż autor ma „temperament na wskroś bojowy, wiecznie idący na opak i na przekór wszystkiemu, co wędruje utartym szlakiem (...)”³. Książeczka Neuwertha jest więc inkrustowana rzeczywistymi, ale i fikcyjnymi nowinkami z „Syreniego grodu”. Zasadniczo wszakże młodzieńczy etap życia Fryderyka Chopina to pretekst do bogatej prezentacji obyczajowości i kultury Warszawy przedpowstaniowej. Taki kontekst biografii Frydrysia⁴ niepomniecznie wzbogaca książeczkę o narodowym kompozytorze. Bodajże jedyna to rzecz o Chopinku, w której uwypukla się pisarska wizja epoki, środowiska, wreszcie osób należących do najbliższego otoczenia kompozytora⁵. Nowaczyński zaskakuje czytelnika

¹ Por. M. Kisiel: *Frydryś Nowaczyńskiego*. „Śląsk” 2002, nr 5.

² Przykładem takiego usunięcia *Młodości Chopina* z bibliografii jest książka biograficzna J. Iwaszkiewicza, a sam autor mówi: „Nowaczyński nazmyślał tyle nieprawdopodobnych bredni, obciążając nimi na dobitkę starego Kolberga” [w: idem: *Chopin*. Kraków 1983, s. 17].

³ J. German: *Od Zapolskiej do Solskiego. Pośród przyjaciół*. Warszawa 1958, s. 157.

⁴ Adolf Nowaczyński w *Młodości Chopina* stosuje bogaty zbiór synonimów, które odnoszą się do kompozytora: „Chopinek”, „Fryderyczek”, „Frydryś”, „Fryś”, „Frycek-Przylepek”, „Orlątko”, „Amfion”, „Amfionek”, „polski Ariel”, „Orcio”, „cud-pacholę”, „sztukmajster”, „transendkünstler”, „polska harfa eolska”, „królewicz”, „książátko”, „nasz skarb nad skarby”, „boskie pacholę, bogów zesłaniec”, „niebianin”.

⁵ Zauważa to m.in. w swojej recenzji M. Mirska: *Trzy książki o Chopinie*. „Pion” 1939, nr 8, s. 6: „(...) *Młodość Chopina* stanowi kapitalną opowieść, która jako wizja epoki, środowiska, tła działa nad wyraz sugestywnie. Tyko historyk i poeta w jednej osobie mógł dzieła tego dokonać”.

niepospolitą konstrukcją, sztafażem oraz prestidigitatorstwem językowym użytym do przedstawienia młodości „polskiego Ariela”. „W dwudziestoleciu Chopina wielbiono – i na tym właściwie kończył się trud naszej literatury”⁶. Adolf Nowaczyński zaś trafnie zauważa, że atmosfera Królestwa Kongresowego miała niebanalny wpływ na ukształtowanie osobowości „Amfiona znad Utraty (Niepodległości?)”, co w dużej mierze musiało odcisnąć się na jego twórczości muzycznej. Można suponować, że esej-gawęda Neuwerta to dziełko frenetycznie kreślące panoramę Warszawy przełomu oświeceniowo-romantycznego a zarazem wskazujące jej oddziaływanie na „Wunderkinda”.

Twierdzę, że istnieje swoisty paralelizm między konstrukcją *Młodości Chopina* a budową utworów Fryderyka Chopina, o których Alfred Einstein wyraził się: „Jest to świat w zmniejszeniu. Świat widziany pod pewnym kątem, we wszystkich możliwych oświeceniach, od najbardziej oślepiającego (nie mówię najbardziej jasnego lub czystego), aż do najgłębszych cieni. W porównaniu do Schuberta, Schumanna czy Liszta, Chopin nie jest już romantykiem, lecz neoromantykiem – tak ogromna jest jego wrażliwość uczuciowa, tak śmiałe i nowe jego środki ekspresji zwłaszcza w harmonii, napęcznień modułacjami i dysonansami”⁷. Choć oba dzieła różnią się tworzywem, jednak zamysł autorski wydaje się identyczny. Świat przedstawiony eseju biograficznego Adolfa Nowaczyńskiego podobnie ukazuje epokę młodości naszego kompozytora niejako „w zmniejszeniu”, „pod pewnym kątem”, a jednocześnie „we wszystkich możliwych oświeceniach”. Nadto w ostatnim rozdziale zatytułowanym *Coda* Nowaczyński zaznacza:

W opowieści niniejszej przed nastającym *finale* trzeba nam będzie nieco się cofnąć, by przypomnieć i to, co opuszczone (MCh, 216).

Zatem zamierzenie kompozycyjne *Młodości Chopina* jest próbą osnucia utworu literackiego na luźnym wzorcu budowy dzieła muzycznego. W eseju-gawędzie Neuwerta zwraca uwagę podobieństwo układu niektórych rozdziałów do konstrukcji formy muzycznej⁸. Pierwsze rozdziały *Młodości Chopina* – „Opowieść o Kolbergu” i

⁶ J. Opalski: *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1980, s. 145.

⁷ A. Einstein: *Muzyka w epoce romantyzmu*. Kraków 1983, s. 233.

⁸ W *Młodości Chopina* nietrudno dostrzec brak konsekwencji autora w realizowaniu tego pomysłu, podobnie zresztą jak w prowadzeniu narracji (o czym szczegółowiej w następnych rozdziałach).

„Opowieści Kolberga początek” – przypominają preludium kreślące sytuację w Królestwie Kongresowym, a także atmosferę, która niewątpliwie wywarła znaczny wpływ na twórczość Fryderyka Chopina. Kolejny rozdział „Duch lacki” wydaje się interludium będącym kierunkowskazem w rozumieniu ducha epoki, ale również muzyki chopinowskiej. Ostatni rozdział nosi tytuł „Coda” i tak jak w dziele muzycznym, jest tu końcowym fragmentem, który ma dowolną długość i zazwyczaj stanowi kulminację wyrazową i syntezę materiału tematycznego utworu. Wspomniane wyżej *finale* gawędy Kolberga zdaje się tworzyć sen Frydrysia. *Młodość Chopina* najbliższa zatem w budowie jest konstrukcji fugi ze względu na te analogie oraz na wielotematyczność.

Tak jak Chopin, tak i Nowaczyński jawi się neoromantykiem, szczególnie wprost widać to w warstwie językowej *Młodości Chopina*. Neuwert pisze o narodowym kompozytorze mocno podkreślając patriotyzm, a więc w opozycji do tego, co typowe dla międzywojnia, które uwypukla akcenty naukowe i artystyczne. Mieczysław Tomaszewski w swoim wielowarstwowym specjalistycznym dziele zauważa, że autor *Młodości Chopina* skłania się do tradycji postromantycznej, w której „odczytywano muzykę Chopina jako muzykę podwyższonej i specyficznej ekspresji (kariera słowa *żał*) oraz jako wzorzec muzyki narodowej. W Polsce ponadto – jako nośnik i symbol przesłania patriotycznego [podkr. – I.P.]⁹. Owa teza mocno przemawia za tym, że patriotyzm w *Młodości Chopina* jest „nutą pedałową” tego eseju-gawędy.

Zastanawia opinia Witolda Hulewicza, że: „Przed wszystkim tytuł nie odpowiada treści. Zamiast młodości Chopina mamy tu bowiem obrazy, często świetne jego pobytu w Warszawie. Nie widzimy ani Żelazowej Woli, ani żadnego z miejsc, w których Fryderyk spędzał wakacje: Poturzyna, Sannik, Szafarni. Ogólnikowo tylko wspomina Nowaczyński, że te miejsca zbyt mało były dotąd uwzględniane w biografiach szopenowskich (...). Sam jednak zbywa te wpływy i te nastroje wiejskie nazbyt pobieżnie.(...) Pominięte młodzieńcze wyjazdy za granicę”¹⁰. Zapewne te wakacyjne epizody młodości Chopina ubogacały dojrzewającego młodzieńca-kompozytora, ale przecież większą część tego okresu przeżył w Warszawie. Wydaje się więc oczywisty zabieg autora, by uwypuklić wpływy wydarzeń i atmosfery stolicy na młodego Fryderyka. Pisarz mówi wprost:

⁹ M. Tomaszewski: *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 1998, s. 741.

¹⁰ W. Hulewicz: *Majorki i Minorki minorum valorum*.... „Pion” 1939, nr 17, s.6.

Można by i trzeba by i godzi się z tych wsi, w których gdziekolwiek kiedykolwiek choćby krótko gościł polski Ariel taką mapkę barwną wymalować i w każdym z tych majątków jakiś taki może obelisk czy słup kamienny wystawić.(...)

Na jedno z pierwszych miejsc musi się dać Strzyżewo, gdzie rezydowała chrzestna matka Skarbkówna *de domo*, zamężna Wiesiołowska, której *dédié* pierwszy sztychowany utwór z zabawnym: „*A son Excellence Comtesse Skarbek*”. Stąd to, że Strzyżewa był ten jednodniowy czy dwudniowy wypad do Radziwiłłowskich Antonin, tak potem wykrzykiwany przez żywotopisów. Wreszcie zaś miejsce najważniejsze z najważniejszych, ale przez Frydrysia dopiero w ... trzynastym roku życia na Boże Narodzenie poznane, miejsce urodzin nad rzeczką Utrąą; w pobliżu zaś Brochów, gdzie się chrzcili nie tylko Skarbkowie, ale i nasz ...skarb nad skarby! Jeżeli bowiem notuje się przez biografów tak skrzesnie nie tylko Wiednie i Londyny, ale Edynburgi, Majorki i Minorki *minorum valorum*, to o ileż ważniejsza byłaby mapa wszystkich „majątków”, gdzie tylko ustawiono harfę eolską na drgania i wibracje sferyczne nad ziemią polską i gdzie goiły się Chopinka biedne, dziedziczną przypadłością zagrożone pacholące płuca”(MCh, s. 42-43).

Adolf Nowaczyński wydaje się punktować te istotne miejsca wojaży Fryca tudzież rodzimą kolebkę nad Utrąą, by zachować biograficzną skrupulatność, ale przecież wie, że już „sto piór” je opisało. Żaden z „żywotopisów” jednak nie zarysował tła XIX-wiecznej Warszawy, której atmosferą oddychało „cud-pacholę”. Nadto Neuwert – poprzez obszerną, wręcz poetycką aluzję do wpływu przyrody i życia polskiej wsi na muzykę chopinowską – ujawnia, że zauważa ważkość wakacyjnych eskapad Frysia.

Tytuł książeczki *Młodość Chopina* jest tylko pozornie niewyszukany, banalny, ale jakże rygorystycznie określa obszar badawczy biografę. Nasuwa się poza tym pytanie: „Dlaczego jedynie młodość?”. Trudno tu o jednoznaczną odpowiedź, ponieważ można by sugerować, że Neuwert – gorliwy patriota chce zaakcentować przede wszystkim „biały” okres życia¹¹ Fryderyka Chopina. Takiej spekulacji przeczy jednak wyjaśnienie samego autora, który bez ogródek mówi, że biografowie stosują specjalne metody pisząc życiorys *wielkoluda* (MCh, 91). Selekcjonują postacie z otoczenia bohatera, ukazują wyłączenie jego środowisko zawodowe, otaczające go kobiety („z romanзера – cała afera” – MCh, 92). Nowaczyński wskazuje, jak istotna jest korespondencja w biograficznej rekonstrukcji. Kiedy powstają luki w życiorysie, „panowie biograficy” przepisują jeden od drugiego i

¹¹ J. Wołoszynowski [w: idem: *Cóż to za nieznanymie miasto?* Warszawa 1957, s.42] dzieli życie Chopina na dwie prawie równe części: „białą” – dwadzieścia lat polskich i „czarną” – prawie dwadzieścia lat pobytu na obczyźnie. Część „biała” to czas rozwoju i całkowitego ukształtowania talentu muzycznego, zaś część „czarna” to borykanie się z postępującą gruźlicą, samotność i nostalgia.

rozbudowują tylko fragmenty najlepiej sobie znane. Sprawia to, że powstaje swoisty bezwład twórczy. Neuwert sądzi, że:

Toż samo stało się w przypadku Fryderyka Chopina.

zamykali w ciasnym kolisku jedynie z muzyką skuzynowanych i muzyką się parających, zapominając do cna, że to był nie tylko muzykus, muzykant, komponista, ale jednak geniusz, w całym słowa znaczeniu: geniusz. Wiadoma zaś Sto piór jego życiobieg opisywało, z czego dziewięćdziesiąt odpisywało i przepisywało. Na zapytanie: czemu? – odpowiedzieć się godzi: a bo go izolowali i rzecz, że taki, jak stwierdzono, geniusz (Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Wagner itd.) nie może się zajmować jedynie muzyką i muzykantami, ale musi wyrażnie: musi się, w młodości przynajmniej, zajmować wszystkim, po prostu wszystkim, wiedzieć o wszystkim, wchłaniać wszystko, uczyć się wszystkiego (MCh, 93-94).

Pisarz *explicite* ujawnia tu swoją metodę badawczą – chce skupić się na tym, co dotychczas nie odkryte, poszerzyć galerię postaci z otoczenia kompozytora, na zasadzie po nitce do kłębka odwoływać się do źródeł, a więc korespondencji, a jeśli tej brak to rozszerzyć poszukiwania wokół każdej osoby, z którą Fryderyk miał kontakt. Widać tu wyraźnie, jak żmudny to warsztat, ale jednocześnie skrupulatny, dociekliwy i dążący do wiarygodności. Trzeba też zauważyć w całościowym oglądzie tego utworu jego impresyjność. Nowaczyński eksponuje wiele cennych i ciekawych wątków młodzieńczych lat Frycy, choć część z nich jest fikcją.

Wreszcie tytułową młodość rozpatrywać można jako powszechną topikę okresu przedlistopadowego. Utwór Nowaczyńskiego z jednej strony ukazuje Chopinowską młodość w rozumieniu oświeceniowym, czyli jako okres przygotowawczy do właściwego życia:

[...] choć artysta z Bożej łaski, nie żył jednak w szklanej kuli czy bani zamknięty, ale wszystkim się interesował, a nic, co ludzkie i co polskie, nie mogło mu być obojętne (MCh, 153).

Z drugiej zaś strony – okres optymistyczny i nasycony pierwiastkami patriotycznymi, co widzimy chociażby w scenie spotkania romantycznej młodzieży w „Café Brzezińska”:

„Pomstowano na wszystkich, wszystkim odmawiając patriotyzmu, którzy w konspirację już choćby gwoli podeszłego wieku bawić się nie mogli” (MCh, 156).

Takie rozumienie tytułu wskazuje na to, że pisarz nie dobrał go przypadkowo, lecz zajął się wyłącznie tym okresem Chopinowskiej egzystencji, ponieważ uznał

kategorię młodości za najważniejszy i szczytowy okres życia „naszego skarbu nad skarby”. Zdzisław Jachimecki pisze o tym warszawskim etapie Fryderyka Chopina:

[...] opuszczając w listopadzie 1830 roku Warszawę i Polskę, był Chopin mimo młodocianego wieku dojrzałym już artystą, kompozytorem o zdecydowanych estetycznych poglądach i całkowicie skryzalizowanej wewnętrznej strukturze twórczej. Opuszczał Warszawę świadomy postawionych sobie artystycznych zadań i celów, natchniony twórczymi ideałami, którym pozostał wierny aż do śmierci. [...] z jednakową wszelako pewnością trzeba stwierdzić, że drogi tego rozwoju wykreślił sobie – raz na zawsze w Warszawie, zanim ją opuścił [podkr.–I.P.]¹².

II

Autor *Młodości Chopina* stosuje przemysłny chwyt kompozycyjny, który polega na powierzeniu funkcji narratora Oskarowi Kolbergowi, osobie znającej osobiście Fryderyka Chopina.

Mógł mieć lat chyba koło osiemdziesięciu pan Colbergus, a w każdym razie jakies siedemdziesiąt pięć czy sześć, kiedy nam to mógł opowiadać (MCh, 7).

Już w pierwszym zdaniu eseju-gawędy Neuwert niejako zrzuca się odpowiedzialności za swą rzecz o Frydrysiu, kładąc ją poniekąd na barki „pana Colbergusa”. To pierwsze zdanie także wyraźnie sugeruje brak przywiązywania wagi do ścisłości, wszak wiek narratora nie został ostatecznie określony. Nie kronikarska dokładność zatem będzie tu najistotniejsza.

Tytuł pierwszego rozdziału, jak i jego zawartość, przyczynia się jednak do pozornej dezorientacji czytelnika. Rzecz miała być o polskim kompozytorze, tymczasem rozpoczyna się *Opowieść o Kolbergu*, następuje prezentacja narratora. Oskar Kolberg tutaj jest około osiemdziesięcioletnim staruszką, którego zwykle można było spotkać na krakowskich Plantach i wysłuchać jego gawędy o młodym muzyku. Szacowny wiek narratora i prowadzenie narracji w *dualis* bezwzględnie przydaje majestatu i wiarygodności opowieści o Fryderyku Chopinie nie tylko ze względu na doświadczenie życiowe autora *Ludu*, ale również ze względu na próbę pokrycia patyną archaizmów jego stylu wypowiedzi. Ostatecznie Neuwertowi nie

¹² *Warszawa, miasto Chopina*. Pod red. Z. Jachimeckiego i in. Warszawa 1950, s. 11.

udaje się ukryć swego indywidualnego stylu pamphleciisty¹³ i skłonności do prezentowania świata przedstawionego, jak pisał Kazimierz Czachowski, w postaci „błyskawicznych zdjęć fotograficznych”¹⁴. Właśnie dlatego w *Młodości Chopina* mamy do czynienia z narracją niejako rozpiętą na dwa głosy – Oskara Kolberga, ale i samego autora:

W owym dwuleciu, ostatnim przepędzanym w kraju, z nas trzech braci Kolbergów kolejno po Wilusiu przyjaźnił się z Chopinkiem Antek, artysta malarski (MCh, 118).

Nie godzi się zatem dłużej zatajać tego, co mógł opowiadać nam ongi dominus Colbergus na krakowskich Plantach (MCh, 12).

W ostatnim cytacie pojawia się poza tym istotne określenie „mógł opowiadać nam”, które wydaje się istotną wskazówką dla odbiorcy, wszak wprowadza go Nowaczyński w niepewność. Czy opowieść o Chopinie to zatem wspomnienie jego warszawskiego sąsiada, czy też może owoc starannych, dociekliwych poszukiwań autora? Pewne jest to, że narracja nie jest jednolita. W utworze Adolfa Nowaczyńskiego prócz gawędziarskiego stylu narratora da się odnaleźć wiele fragmentów, w których miesza się język konwencji oświeceniowej, romantycznej z typowym dla pisarza „stylem-volapük”¹⁵. Otóż na tej podstawie również można utożsamić autora *Młodości Chopina* z narratorem „ludolubem”.

Wszakże dociekliwy czytelnik może postawić pytanie: „Czy Nowaczyński po czterdziestu ośmiu latach od śmierci Oskara Kolberga był zdolny spamiętać tyle szczegółów i szczegółików zasłyszanych na „ławce kamiennej na odcinku Plant krakowskich blisko ulicy Sławkowskiej”? A nawet gdyby to mu się udało, to: „Czy około osiemdziesięcioletni Oskar Kolberg, chociażby dysponował fenomenalną pamięcią, rzeczywiście odtworzył z ogromną szczegółowością czas sprzed kilkadziesiąt lat? Czy mógł bez zająknięcia przywołać sytuacje z życia Frydrysia w Królestwie Kongresowym? Przecież „Colbergus” sam przyznaje:

¹³ Przykładem może być: „Kompania cicho i dyskretnie wyniosła się do komnatki Gonzagi czy raczej Gonzagatka, a on został sam” (MCh, 161).

¹⁴ Zob. K. Czachowski: *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1933*. T.I. Lwów 1934.

¹⁵ Określenie za J. Wyszomirskim: *Staroświecka legenda*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 9, s. 4. Styl- volapük zdradza miejscami utożsamienie autora z narratorem, ponieważ „Colbergus”, wychowany w „lackim duchu” nie mógłby się nim posługiwać, gdyż jak wspomina: „(...)u nas, Kolbergów, w domu zakazane było jedno słowo po niemiecku (...). Grosz grzywny wrzucało się do glinianej świnki, jeżeli któryś z nas trzech Budrysól) Kolbergów z jakimś przysłowiem niemieckim się wyrwał (MCh, 16).

W stosunku do Frysia ja w ogóle nie wchodziłem w rachubę [chodzi o więzy przyjaźni – I.P.], bo byłem o cztery lata młodszy [...]. Wszystko, co stamtąd [ze spotkań u Borakowskiego – I.P.] wiem, to od Wilka, od Antka i od tych, co się z Dominikiem Magnuszewskim bracili (MCh, 96).¹⁶

Niedościgły gawędziarz w innym miejscu bez ogródek wyznaje:

[...] co i trudno dziś oznaczyć, skoro te szczegóły wie się przeważnie od braci Wilhelma i Antka lub po prostu z powietrza [podkr. – I.P.] (MCh, 89).

Stwierdzenie to na pewno nie przyczynia się do zaufania czytelnika wobec narratora, wręcz przeciwnie – uczula na traktowanie z przymrużeniem oka ciekawostek z życia Fryca w gawędzie autora *Ludu*. Narrator jednakże fascynuje odbiorcę swą barwną opowieścią, bowiem:

z werwą gawędziarską rozповідаł o przeszłości, jako że się teraźniejszością interesował tylko przygodnie, i to z całkowicie suwerenną obojętnością [podkr. – I.P.] (MCh, 10).

To zainteresowanie „kościanego dziadka” przeszłością zapewne należy odbierać nie tylko jako sugestię o jego zasługach dla kultury polskiej, ale przede wszystkim jako uwiarygodnienie narratora.

Postać gawędziarza jest nietuzinkowa, gdyż to były sąsiad Chopinów z czasów warszawskich. Chopinowie mieszkali wówczas w pałacu Kazimierzowskim na drugim piętrze, Kolbergowie zaś na pierwszym. Sąsiedztwo sprzyjało zawiązaniu przyjaźni Fryderyka z synami profesora Juliusza Kolberga, zwłaszcza z Wilhelmem. Dom Kolbergów prócz tego był odwiedzany przez Mikołaja Chopina, Samuela Bogumiła Lindego, Kazimierza Brodzińskiego, a także przez Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. Kontakty małego Oskara z licznymi przedstawicielami świata artystycznego i naukowego stolicy zapewne miały znaczący wpływ na kształtowanie jego osobowości w atmosferze głębokiego szacunku dla wartości intelektualnych, jak i uznania dla dokonań twórczych. Od dziecka Kolberg przejawiał niepospolite zdolności muzyczne, a w 1836 r. zdał egzamin u Józefa Elsnera, który był także

¹⁶ Por. A. Witkowska: *Równieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*. Warszawa 1962, s. 40. Autorka pisze o różnicy pokoleniowej: „Na przełomie XVIII i XIX w. Różnica kilku lat w dacie urodzenia decydowała o przynależności do innej generacji, nie tylko biologicznej, ale, co znacznie istotniejsze, kulturowej i historycznej”.

nauczycielem Fryderyka Chopina, z wynikiem celującym jako „fortepianista, general-basista i kompozytor muzyki”. Niezwyyczajność narratora nie tylko na tym się kończy, gdyż jak wiadomo „magister Colbergus” był nieznużonym zbieraczem i rejestratorem ludowych melodii, jakże podobna to fascynacja do zainteresowań Chopina, który w swej twórczości także inspirował się motywami folklorystycznymi¹⁷. To „posłannictwo” wypełniali skrupulatnie, nie unikając wyrzeczeń. Wspomnienia Kolberga – człowieka doświadczonego życiem, który „przez dobre pięćdziesiąt lat przenosił się z miejsca na miejsce” (MCh, 7), a przede wszystkim świadka epoki, są świetnym przyczynkiem do uwiarygodnienia i jednocześnie rozbudzenia zainteresowania odbiorcy. Choć lojalnie uprzedza stary „Colbergus”, że niektóre detale mogą mu się mylić, jednak jest to relacja godna uwagi, gdyż na jej podstawie:

[...] można by więc zrekonstruować imaginacyjnie wspomnienia osobiste, a więc materiał bliższy prawdy rzeczywistej od różnych biografii opierających się tylko na dokumentach i listach odnalezionych, podczas kiedy do pełnej prawdy można by dojść dopiero posiadając dokumenty i listy dotąd nie odnalezione, zniszczone, utajnione lub gdzieś się kryjące czy zapodżiane. Ileż to odkryć z dziejów i z działań Wielkoludów dokonywa się jeszcze i teraz, kiedy zdawałoby się, że już wszystko o wszystkich podkrywano i zinwentaryzowano! (MCh, 11-12).

Już pierwszy rozdział „Opowieść o Kolbergu” wprowadza czytelnika w świat Królestwa Kongresowego i przybliża narratora, który jako „pielgrzym czy kwestarz” przemieszczał się po rozległych terenach polskich wsi, aby spisywać „zbierałki”, czyli melodie ludowe – „skarby pono, szczere złoto w grudach i grudkach” (MCh, 7). Pasję Kolbergowską ukazuje jako „zabawny proceder czy też posłannictwo” (MCh,

¹⁷ Zob. A. Brückner: *Polska - jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*. T. 3. Warszawa 1960, s. 669. Autor prezentuje tu jednak przeciwną opinię na temat pieśni Kolberga, co nie umniejsza jego zdolności etnograficznych: „(...) musimy wszakże przypomnieć o ujemnym wrażeniu, jakie z nich odniósł Chopin, najkompetentniejszy niewątpliwie polski znawca tego przedmiotu w tym czasie. Kiedy mu w r. 1847 przysłano za pośrednictwem Józefa Nowakowskiego pieśni Kolberga, pisał Chopin do rodziny następujące słowa: *Nowakowski oddał mi pieśni Kolberga; dobre chęci, za wąskie plecy. Często, podobne rzeczy widząc, myślę, że lepiej nic, bo mógł ten tylko skrzywić i trudniejszą robi pracę genjuszowi, który kiedyś tam prawdę odwikła. A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprowadzonymi nosami, różowane, z poobcinanymi nogami, albo na szczudłach, i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzą*. Zdania te upoważniają nas do przypuszczenia, że między zapisanymi przez Chopina tematami ludowymi, względnie zachowanymi w pamięci najbardziej charakterystycznymi cechami tej muzyki, a przekazami Kolberga musiały zachodzić jakieś dość znaczne różnice, niepodobna bowiem tych ujemnych uwag Chopina, zapisać na rachunek samego tylko akompanjamentu i wynikających z ujęcia wokalo-instrumentalnego dodatków”.

8) i przez to ów „asceta nauki” staje się nie tylko narratorem, ale niejako bohaterem-konferansjerem¹⁸, bohaterem, który z najwyższą kompetencją wprowadza czytelnika w epokę młodości Chopina, a wreszcie bohaterem dorównującym tytułowej postaci polskiego kompozytora pod względem zaangażowania w dziedzictwo narodowe¹⁹.

Rzeczą „uczonych w piśmie”, a więc chopinologów jest zatem dociekanie prawdy, najistotniejsze jest to, że ta opowieść „prezentuje nowy materiał areopagowi specjalistów” (MCh, 12).

Trzeba zauważyć, że Nowaczyński nie kamufluje swej metodologii biografii, a wręcz – co jakiś czas – ją ujawnia, sygnalizuje. Otóż w ostatnim rozdziale, specyficznie zresztą zatytułowanym *Coda*, narrator powraca do myśli z rozdziału pierwszego, że wydobywa z pamięci detale. Akcentuje jednak istotną rolę korespondencji, sztambuchów, a także imionników, bo gdyby wszystkie się odnalazły, to nie byłoby problemu z rekonstrukcją Chopinowskiej biografii. Kolberg podkreśla, jak ważne jest zbieranie i przechowywanie świadectw epoki:

Przyszłość zaś okazała, że nie całkiem źle wybrał, że się i te zbiorki melodiomanom i melomanom przydały (MCh, 104).

Trudno mu nie uwierzyć, skoro sam trudnił się zbieractwem i dokumentowaniem źródeł kultury polskiej²⁰. „Asceta nauki” bez udawanej skromności mówi o sobie:

Mnie bowiem, niestety, natura żadną iskrą Bożą nie obdarzyła (MCh, 98),

ale przecież dzięki niezwykłej wytrwałości jego „małość poświęciła temu lat pięćdziesiąt iomalż tyleż tomów zbierałek wydrukowała” (MCh, 100). Co powodowało tę determinację, tę „furię zbieralską”? Sam Kolberg zdradza powód:

W Warszawie i w Polsce nadeszła wtedy za Konstantego Pawłowicza i „Fryderyka Mikołajewicza” moda zbierania piosenek wiejskiego gminu (MCh, 99).

¹⁸ Por. Rec. Z. Jachimeckiego. „Nowa Książka” 1939, nr 4, s. 222.

¹⁹ Por. M. Tomaszewski: op. cit., s. 595. Autor twierdzi, że: „(...) dzięki Kolbergowi przyswojona została kulturze polskiej – zebrana, przemyślana co do potrzeb, zaadaptowana terminologicznie, usystematyzowana i zaprezentowana jako pewien całokształt – wiedza o muzyce, w rozmiarze przekraczającym wszystko, co dotychczas w języku polskim na ten temat istniało”.

²⁰ Od r. 1961 rozpoczęto wydawanie monumentalnej pracy pt. *Dzieła wszystkie* (zaplanowanej na 84 tomy), która ma objąć całą twórczość Oskara Kolberga.

Czy to wyłącznie moda? Po epoce oświecenia, w której bezsprzecznie propagowano model kultury i literatury o charakterze ponadnarodowym, upowszechnianie obyczajowości i języka francuskiego powodowało zacieranie narodowych cech kultury. W romantyzmie zaś głosząco między innymi demokratyzację i tolerancję dla odrębności kultur narodowych, natomiast w ich obrębie szczególnie akcentowano samoistne wartości folkloru, które przez niektórych pisarzy i krytyków pierwszego pokolenia romantyków uznane zostały za fundament kultur narodowych²¹. W pierwszej połowie XIX wieku w Polsce bardzo dobrze znano opinię wybitnego myśliciela Johanna Gottfrieda Herdera, który głosił, że: „(...) każdy naród ma własne korzenie kulturowe, które tkwią głównie, albo nawet wyłącznie, w warstwie najmniej ucywilizowanej, chłopskiej, a więc w kulturze ludowej. W pieśniach ludu, które cenił najwyżej ze wszystkich rodzajów ustnej twórczości, odzwierciedla się najmniej skażona i najbardziej autentyczna – jak to nazywał – *dusza narodu*”²². Przypuszczać należy, że w czasie zaborów powód owej „mody” był więc oczywisty – to przecież pieśń gminna „ujdzie cało”, a ponadto w niej tkwi ogromna siła narodu²³, gdyż w ekstremalnych okolicznościach kultura właśnie pomaga przetrwać narodowi utratę politycznej i gospodarczej niezależności. Zapewne było to przyczyną poświęcenia każdej wolnej chwili, każdego urlopu wrażliwego na muzykę „kantorzysty z Bielańskiej”.

Mimo że należy dbać o przechowywanie pamięci, to wiele cennych rzeczy i świadectw po Chopinie zniszczono, głównie w powstaniu listopadowym i styczniowym. Narrator mówi z wyrzutem o braku szacunku do tradycji, do ciągłości dziejów.

Oprócz Kolberga-narratora warto jeszcze przypomnieć inne postacie. Galeria osób, które występują w *Młodości Chopina* jest bardzo bogata, skupmy się jednak na bohaterach szczególnie wyeksponowanych przez Nowaczyńskiego, którzy w znaczący sposób wpłynęli na ukształtowanie młodego muzyka. Postacie te są jakby

²¹ Zob. A. Zieliński: *Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815-1831*. Wrocław 1969.

²² J. Maślanka: *Folklor w poglądach pokolenia romantyków*. W: *Oskar Kolberg 1814-1890 : materiały sesji naukowej, Kraków 26 XI 1994 r.* Pod red. E. Fiałek. Kraków 1998, s. 15.

²³ Por. J. Maślanka: *ibidem*, s.13. Autor pisze: „Folklorystyka ówczesna jako składnik prądu romantycznego miała cel poznawczy (odkrycie i zbadanie samorodnej kultury ludu), ale miała też jakby mimochodem – choć może się to wydawać mniej wiarygodne – dobrze zamaskowane oblicze polityczne, zarówno w Polsce, jak i w niektórych innych krajach europejskich”.

niezauważone przez innych biografów-literatów. Mowa tu zwłaszcza o księdzu Cybulskim, sędzi Borakowskim, jego przyjacielu Plichcie, a także o służącej Zusce.

Ksiądz Cybulski nie jest postacią fikcyjną. Kanonik kościoła NMP na Nowym Mieście jako jeden z pierwszych rozpoznał i zrozumiał wybitny talent kompozytorski Chopina. Nowaczyński wyraźnie zaznacza:

Ani go książę Radziwiłł niczym nie podparł, ani księżna Luiza Czetwertyńska była mu matką lub go odkryła. Odkrył go nie kto inny, tylko ksiądz Cybulski (MCh, 67).

W ówczesnej „Sarmatów stolicy” duchowieństwo angażowało się w rozwój muzyczny miasta, a zwłaszcza w doskonalenie muzyki kościelnej. To właśnie ksiądz kanonik powierzył muzyczną oprawę niedzielного nabożeństwa w kościele Wizytek zdolnemu „polskiemu Arielowi”. Ksiądz Cybulski świadomy niepospolitego talentu Frydrysia miał nadzieję na wykształcenie go na polskiego Cherubiniego, który będzie „sarmackie oratoria pisywał”. W rozdziale „Ksiądz Cybulski” narrator *Młodości Chopina* przede wszystkim eksponuje wydarzenie, które zapewne miało przemożny wpływ na karierę Fryderyka Chopina:

On pierwszy [ksiądz Cybulski – I.P.] własnym sumptem do sztychowania *Polonoise* (sic) oddał. Własnym sumptem księdza Cybulskiego rytownicy wyrzutowali. W plebanii tylko można było nabywać. A wnet wyczerpięto z obiegu. Nie żadna księżna ani żaden wojewoda lub minister. Ten go odkrył i ten pierwszy opublikował (MCh,68).

W tych zaledwie kilku zdaniach da się zauważyć niezwykle zagęszczenie informacji. Dwukrotne powtórzenie słowa „pierwszy” wskazuje na dużą rolę protektora-księdza Cybulskiego w rozbudzeniu zainteresowania warszawiaków talentem młodego kompozytora i pianisty. Określenie „własnym sumptem” także wzmocnione repetycją jeszcze bardziej akcentuje rozeznanie kanonika, co do geniuszu młodego artysty. Chopinowski polonez został przez „rytowników **wyrzutowany**” tak jak pomnik „trwalszy niż ze spiżu”. Pierwsza publikacja utworu Fryderyka zostaje więc otoczona nimbem, gdyż można ją było nabyć tylko w jednym miejscu i szybko wyczerpano nakład. Żadna z wpływowych osób warszawskiego środowiska nie zauważyła i nie pomogła w rozwoju artystycznym cudownego dziecka, nawet prośba o stypendium na zagraniczne kształcenie, skierowana do ministra Tadeusza Mostowskiego, nie znalazła pozytywnego oddźwięku. Zasługa to jedynie kanonika kościoła NMP, tym bardziej znacząca, że muzycy terenu

warszawskiego nie mieli wielkich możliwości wydawniczych jeszcze na początku XIX wieku²⁴

Za jego sprawą został wydany jeden z pierwszych polonezów ośmioletniego Frysia, co na pewno w niemałym stopniu przyczyniło się do zainteresowania warszawiaków cudownym dzieckiem.

Osobnym, silniej niejako uwydatnionym wątkiem czyni autor *Młodości Chopina* „posesję numero 435”, którą zamieszkiwał sędzia Borakowski z trojgiem dorosłych wnucząt: dwoma pannami Magnuszewskimi oraz Dominikiem Gonzagą Magnuszewskim. Wagę tego wątku da się zauważyć dzięki temu, że prezentacja szlacheckiego gniazda rozpoczyna się od opisu jego położenia w „samym centrum *urbis* (*city*) Krakowskie Przedmieście”, co powoduje asocjację z usytuowaniem rozdziału poświęconego sędziemu Borakowskiemu w samym centrum *Młodości Chopina*, poza tym gawędziarskie skłonności narratora i przedstawienie swoistego *silva rerum* XIX-wiecznej Warszawy potwierdza wyeksponowanie wartości, postawy i kultury sarmackiej w utworze. Może się to wiązać z chęcią zaakcentowania sarmatyzmu jako emanatu ducha polskiego w najtrudniejszych czasach niewoli, co potwierdza między innymi umiejscowienie, jako jednego z pierwszych, rozdziału pt. *Duch lacki*.

Okres rozbiorów stanowił o bujnym rozkwicie tradycjonalizmu. Rozbiory pogwałciły historyczną ciągłość życia narodu i państwa i stały się podobnym wstrząsem dla Polaków przełomu wieków jak rewolucja francuska dla zachodniej Europy. Czas niewoli spowodował w społeczeństwie polskim zacieklą walkę, ale również obronę pogwałconych wartości: przeszłości, tradycji, prawa do ciągłego rozwoju oraz szczególne uмиłowanie wspomnień o „dawnej” ojczyźnie, pamiątek przeszłości i języka narodowego²⁵. Alina Witkowska zauważa:

Tradycjonalizm początków XIX wieku stworzył wizerunek Polaka długo jeszcze uchodzący za reprezentatywny typ Sarmaty²⁶.

Sędzia Borakowski – wraz ze swymi przyjaciółmi: radcą Andrzejem Plichtą i prezesem Tomaszem Świąckim – jawi się właśnie jako typowy Sarmata. Jego

²⁴ Por. T. Frączek: *Warszawa młodości Chopina*. Kraków 1961, s. 239.

²⁵ Por. A. Witkowska: *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*. Warszawa 1962, s. 153-154.

²⁶ Ibidem, s. 156.

mieszkanie usytuowane w pobliżu „Frydrysiowego domu rodzicielskiego w skrzydle pałacu Krasińskich” przypomina wewnętrznym wystrojem szlacheckie dworki, polskie domy, o które rozbijała się zalewająca nas fala zaborców:

W mieszkaniu pod nr 435 nie było posadzek, uroczystych, lśniących dumnie parkietów, a natomiast podłoga z przepysznie szerokich desek, zawsze jakoś świeżo woskowanych i woniejących. [...] Piece kaflowe, to żółte, to białe z niebieskim, a wielkie jak donżony, czy barbakany. W salonie, gdzie *pianoforte* (wiedeńskie) – kominek. *Ameublement* przeważnie safianem kryte, w salonie adamaszek. W oknach kwiaty i kwiaty, na stołach książki i książki, i to przeważnie grube a w *marocaine rouge* oprawne. Na ścianach obrazów niewiele, ale za to *prima sorta*, jako że właściwie sam Bacciarelli w suto złożonych, zielonkujących ramach. [...] Z dwóch zegarów autentyków własnoręcznej roboty króla zegarmistrzów warszawskich grossmajstra Gugenmusa, jeden w salonie, jeden w panieńskiej *chambre*. Ważne do nadmienienia jest, że instrument w salonie stał w pryncypalnym miejscu pod ścianą, na której zawieszona Bacciarelliego wielka *pictura* „Aurora budzi Amfiona” i stał na dywanie perskim; a inne meble odeń oddzielone w należyтым dystansie (MCh, 117-118).

Młody pianista „tu a nie gdzie indziej często grywał” uprzejmie zapraszany przez gospodarza do „pogadania z panem Streicherem”. To „lube azylum” starego szlachcica „dziwnie sobie ponad wszystkie inne ulubił nasz Amfionek”. Co było powodem tego, że dwudziestoletni Chopin stał się dość częstym gościem w domu sędziego? Otóż nie tylko był to azyl przed „warszawską socjetą”, kiedy miał już przesyć „czułości aż do mgłości”, ale pociągało go gawędziarstwo Polonusa, a także spotkania z tym, którego „Chopin kochał i dla którego *zadowolenia grywał*, to jest Dominik Gonzaga Magnuszewski, *litteratus*, poeta”²⁷:

Chopinek zasię stale mawiał, że zdanie i werdykt Magnuszewskiego więcej mu znaczy niż sto wypominek panów z prassy itp. gazeciarzów. Z tej też także przyczyny to częste uczęszczanie pod *numero* 435 do Barakowskich na Krakowskim.

Ale nie tylko to.

Tu mu bowiem wszystko dogadzało i wszystko konweniowało (MCh, 132).

Posesja nr 435 była też „lubym *zakątem*”, w którym wrażliwy Fryś dochodził do siebie po „obrzydłej emocji” związanej z prowokacją carskich szpiegów w *Café* przy Koziej²⁸.

²⁷ Wnuk Borakowskiego był przyjacielem Fryderyka Chopina ze szkolnej ławy. Por. T. Frączek: *Warszawa młodości...*, s. 371.

²⁸ Por. A. Nowaczyński: *Młodość...*, s. 154-160.

Czym mogła zatem intrygować młodego mistrza fortepianu osoba Dominika Borakowskiego (wszak różnica wieku między nimi „była 55 lat z okładem”)? Narrator tak opisuje wygląd zewnętrzny Polonusa:

Wcielona w jeden kształt stara Polska, stara Warszawa. Przede wszystkim już zewnętrznie. Nie można było mieć wąsów bardziej sumiastych, nie można było być srebrzyście siwym, równocześnie nie można było być bardziej rumianym i bardziej czerwonym, no i nie można było mieć więcej do opowiadania, jak miał pan sędzia Borakowski,...(MCh, 120-121).

Ten człowiek mijającej epoki nie tylko emanował zewnętrznie duchem sarmackim, ale był jednocześnie jako syndyk Warszawy wtajemniczony we wszystkie sprawy stolicy i obdarzony niebywałym zaufaniem obywateli, spełniał nawet funkcje ambasadora. Pan Borakowski „pięćdziesiąt lat służbie Ojczyzny poświęcił, a miastu stołecznemu głównie”.

Dla Chopina „całą duszą wsłuchanego” w opowieści tak doświadczonego „gadativusa” były sporą atrakcją, zwłaszcza że młody muzyk pasjonował się historią Polski i chętnie improwizował na tematy historyczne. Ponadto lubił przysłuchiwać się rozmowom Borakowskiego i Plichty, które po spisaniu ułożyłyby się w interesujący pamiętnik przybliżający XVIII wiek. Zapewne wpłynęły one na twórcę polonezów²⁹.

Dziadek Magnuszewskiego nie tylko gawędził w staropolskim stylu, ale też do końca pozostał wierny kontuszowi:

Nosił się pan sędzia Borakowski po polsku jak i jego dwaj przyjaciele najbliżsi, po polsku, najpierw na złość dworowi królewskiemu, potem na przekór Prusakom, a wreszcie na złość Moskalom. Wyglądało to coraz więcej dziwnie. Jakby zeszli z jakiejś opery, z teatru na miasto. Znani byli i z tego przez całą ludność i zwani „ojczyźniakami”. Ale się za nim nawet nie oglądano. Już w angielskim królestwie szła pierwsza kolej żelazna szynowa między Stockton a Darlington, a tu w Warszawie panowie Borakowski, radca Plichta i prezes Tomasz Święcki szpacerowali w kontuszach, z karabeliskami u słuckich pasów (MCh, 121-122).

Autor *Młodości Chopina* przedstawia serdecznych przyjaciół jako starych kontuszowców. Postacie te najwyraźniej są interesujące dla pisarza ze względu na to, że reprezentują dawną, oświeceniową jeszcze Polskę. Tu można wierzyć biografowi, ponieważ podobne relacje podaje Ferdynand Hoesick, który notuje, że Plichta: „Od

²⁹ Por. F. Hoesick: *Chopin. Życie i twórczość*. Warszawa 1904, s. 531.

lat młodych aż do grobu nie porzucił stroju polskiego: nosił kontusz jasnokawowego koloru, żupan, pas lity i rogatywkę zawsze koloru żupanu”³⁰.

Trójca przyjaciół „kontuszowców” najwyraźniej wpisuje się w część społeczeństwa będącego w opozycji wobec caratu. O Warszawie tamtego czasu pisze Alina Kowalczykowa:

W Warszawie u progu lat dwudziestych dominowała zatem całkowicie kultura Oświecenia [...].

Miasto i ludzie Oświecenia? Tak, bez wątplenia, ale ludzie formacji oświeceniowej, którzy znaleźli się w całkowicie odmiennych warunkach politycznych, pod obcą władzą zmierzającą już jawnie do ograniczania i stłumienia nie tylko wolnej myśli, lecz także rozwoju oświaty i kultury narodowej(...). Można by już ówczesną Warszawę zobaczyć w perspektywie podziału na lojalistów i opozycję [...]³¹.

Kowalczykowa wśród opozycjonistów wymienia też wielu „kontuszowych” Polaków, którzy z przekonań i zasady przeciwstawiali się absolutystycznej władzy wroga. Duch oporu był przede wszystkim manifestowany poprzez wytrwałą i konsekwentną obronę wartości takich jak: poczucie honoru, własnej godności, wolności, szacunku dla swych przekonań. Te priorytety pielęgnowano już w patriotycznej szkole oświecenia. Tradycjonalizm „kontuszowców” świadczy o eksponowaniu przez nich prawdziwej narodowości. Wspomina o tym Alina Witkowska, komentując wypowiedzi Adama Mickiewicza z czasów filomackich:

Z ówczesnych wypowiedzi Mickiewicza wynika zresztą, że w ogóle zachowanie „dawności” w pewnych dziedzinach życia narodu, np. języka, stroju, obyczaju – uważał za znamię prawdziwej narodowości³².

Właśnie nie rozstawanie się „Polonusów” z sarmackim strojem przyczyniło się do nazwania ich przez warszawiaków „ojczyźniakami”, co trzeba odbierać jako pochlebstwo, szacunek i wyróżnienie. Nowaczyński podkreśla bardzo mocno, że:

[...] w Magnuszewskich jak i w Borakowskich nie było ani jednej uncji krwi obcej, ani niemieckiej, ani słowiańsko-małoruskiej ani śladu. Wyłącznie i dosłownie Lechici, a jednak jakimś nadnaturalnym przyrody wybrykiem do muzyki pociąg i przyjaźń dla artystów muzycznych żywiący (MCh, 128).

³⁰ Ibidem, s. 531.

³¹ A. Kowalczykowa: *Warszawa romantyczna*. Warszawa 1987, s. 44-46

³² A. Witkowska: *Rówieśnicy...*, s. 161.

Nietypowa dla Sarmatów słabość do muzyki i do muzyków była powodem uwielbienia naszego wieszczą fortepianu. Neuwert poświęca sporo miejsca Dominikowi Gonzadze Magnuszewskiemu – przyjacielowi Chopina, który zdradza wiele cech młodego romantyka:

Jako młodzian blady ,liliowo blady, nadmiernie smukły, chudy, palce u rąk nienaturalnie długie, chód powolny, delikatność, kapryśność i nic, tylko kunszta nadobne, nadobne kunszta, malerunki, sztycharstwo, muzyka, przede wszystkim muzyka (MCh, 127).

Na romantyczną proveniencję Magnuszewskiego nie wskazuje jedynie wiek, wygląd zewnętrzny czy pasja poznawcza, ale również skłonności psychiczne³³ oraz „dar rymowanych improwizacji”. Był to więc człowiek elokwentny i doskonale orientujący się w „kunsztach nadobnych”, głównie przejawiał zdolności literackie, choć miał taką przywarę, że stale zaczynał nowe utwory, których nie kończył. Narrator kwituje to jednym zdaniem: „Nieudacznikiem był i został”. W późniejszych latach miał „bzika pansłowińskiego” i propagował „apostolstwo powrotu Polaków do pogaństwa”. Fryś jednak wysoko cenił sobie muzyczne recenzje Gonzagi i spragniony był zwykle wysłuchania w pierwszej kolejności jego opinii na temat swych utworów. Przyjaciel Chopina ze wszystkich dziedzin sztuki przede wszystkim kochał muzykę. Chociaż nie grał na żadnym instrumencie, to miał wielką łatwość w czytaniu nut *a vista* i odznaczał się ogromną wrażliwością muzyczną, co zapewne ułatwiało mu porozumiewanie się z Amfionem.

Wyraźne staje się więc to, że mieszkanie sędziego Borakowskiego jest niejako miniaturowym obrazem stolicy, w którym ściera się wiek XVIII z XIX. Pierwszy reprezentowany przez dziadka, zaś drugi – przez wnuka.

Dom Borakowskiego to miejsce niezwykłe, w którym po części zachowany jest tryb życia, zwyczaje i obyczaje staropolskie. Przykładem niech będą „szarówki”, gdy o półmroku w salonie zbierali się nie tylko domownicy, ale również koledzy Frysia i Gonzagi, by posłuchać sędziego „gadativusa” oraz koncertu młodego pianisty, a w przerwach delektować się konfiturami z czerwonego berberysu, róży i pigwy. Adolf Nowaczyński pisze, że Borakowski nie prowadził domu otwartego, co

³³ „(...) w dzieciństwie był ...lunatykiem (w oknach alkówki założono kraty), a w wieku chłopięcym nieco somnambulikiem, a jako młodzianka nawiedzały duchy, przeważnie nieboszczka matka (MCh, 128)”.

nie jest zgodne z prawdą³⁴. Cały rozdział poświęca jednak na szczegółowe opisanie „fety na święty Dominik”. Świętowanie imienin gospodarza w każdym szczególe przypomina staropolską uroczystość:

To już bywało przyjęcie wielkiego formatu i miało swoją tradycję jako *rendez-vous* wysokiej palestry z municypalnością i wysokiej umiejętności kulinarnej z mocnymi apetytami (MCh, 140).

Dobór gości należących do miejskiej elity i opowiadających się za „kontuszą” tradycją, osobne miejsca dla zaproszonej młodzieży, perory „patentowanych gadulskich”, indyk z kasztanami i kompotem pomarańczowym tudzież „burgund” i „tokajczyk”, „Vivat” odegrane na cztery ręce przez Frysia i Wilka Kolberga i przyrównane do „poloneza na Zamku przez króla nieboszczyka wodzonego” – to wszystko przypomina żywo sarmacką epokę. Jednocześnie pod tym samym dachem widzimy przedstawiciela świata romantycznego – Dominika Gonzagę Magnuszewskiego, który nie świętuje swych imienin wśród „kontuszowców”, lecz:

[...] na te dnie, a raczej na ten wieczór, bywał stale niedysponowany i wycofywał się do swojej kwatery po konfiskacie butelki szampańskiego. Drzwi na klucz zamykał, tak że trzeba było pukać i wymawiać hasło: „Rondo!” (MCh, 141).

Przy Krakowskim przedmieściu 435 paralelnie współistnieje więc pokolenie, wymierające już w czasach chopinowskich oraz pokolenie nowe, romantyczne. Ten obraz staje się wyraźniejszy, gdyby przypomnieć pożegnanie Chopina w „posesji *numero 435*”. Pożegnalna wizyta naszego kompozytora miała miejsce 1 listopada 1830 roku i wypadła w chwili separacji starego „kontuszowca” i młodego literata spowodowanej różnicą spojrzeń na historię Polski. Otóż wydawałoby się, że Gonzagę opuści wreszcie „niemoc twórcza” i napisze on „romans rebelijny”. Gdy było gotowych już kilka rozdziałów, autor postanowił odczytać swym przyjaciołom – Olesiowi Lesserowi i Borysowi Halpertowi. Powieść, w której Magnuszewski ukazał rycerstwo jako tyranów, ciemnych, chłopów mszczących się na panach, wzbudziła zachwyt kolegów nad talentem pisarskim „Gonzagagatka”, ale nie spodziewali się oni, że od dłuższego czasu pan sędzia „stał u progu groźny jak Jowisz piorunodzierzca” i przysłuchiwał się odczytowi. Polonus, który był uosobieniem wielkiej dumy, honoru oraz żywej emocjonalności wygnał towarzyszy

³⁴ Zob. A. Wójcicka: *Wieczorek pożegnalny Fryderyka Chopina*. „Pion” 1934, nr 24.

wnuka z mieszkania i zabronił im spotkań. Mimo tego zakazu po pewnym czasie zauważył na ulicy młodych ludzi wraz z Gonzagą zajętych głośną rozmową „*contra* Rzym, a za Paryżem”, co wywołało między dziadkiem a wnukiem niebywałą awanturę, po której zamknęli się w swoich pokojach bez słowa. Dopiero przybycie „Chopinka” sprawiło, że:

[...] obaj od razu wyszli do gości jakby nigdy nic. I zaraz rozmowa jakby nigdy nic (MCh,228).

Fryderyk nie tylko jedna tu rozgniewanych. A może to muzyka, której jest ambasadorem, łagodzi w tej sytuacji obyczaje? Pewne jednak jest to, że Fryś to osoba, która łączy dwa światy: sarmacki-oświeceniowy i romantyczny. Te dwa światy miały przez prawie dwadzieścia lat stały wpływ na muzyka, który potrafił je przetransponować do swych utworów.

Dom sędziego Borakowskiego, będący „źródłem polskości” i łączący dwa światy, na pewno wycisnął również niebagatelne znamię na osobowości i twórczości Amfiona, czego dowodem są kompozycje, zespalaające w umiejętny sposób elementy oświeceniowo-romantyczne.

Zupełnie odrębną, kapitalnie skonstruowaną postacią jest Zuska³⁵, która jako służąca domu Chopinów dość często pojawia się na kartach *Młodości Chopina*. Nowaczyński poświęca jej kilka rozdziałów w tym jeden zatytułowany *La Zuska* wprost skupiający się na tej osobie. Jest to „popychle”, prosta dziewczyna. Pochodziła ona ze wsi spod Opatowa w Sandomierskiem:

Zuska pochodziła przecież z nieokrzesanego gminu kmiecego..., z tych, jak mówi poeta:

wieśniaczek, co drżały
Przypominając sobie ze łzami boleści

³⁵ Niełatwo ustalić czy to postać fikcyjna, gdyż nie wymieniają jej biografie kompozytora. W liście Chopina (adresowanym do rodziców z Szafarni i oznaczonym datą 10 sierpnia 1824 r.) występuje jednak pozdrowienie dla „Zuzi”, co wskazuje na obecność takiej osoby w rodzicielskim domu muzyka. O Zusce pisze J. Opalski: *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1980, s. 139. Badacz sygnalizuje, że André Clavier, autor wydanej w Belgii książki o Emilii Chopin odkrywa wiele tajemnic związanych z Zuzanną Bielską. „Jarosław Iwaszkiewicz w recenzji tej książki (*Emilia*. „Życie Warszawy” r. 1976; nr 253, s. 7) pisze: *Zuzia wymieniona przez Chopina i przez Emilię jednym tchem z rodzeństwem, nazwana przez Jane Sterling «zarządzającą domem i wtajemniczoną w sekret daty urodzin Chopina», nabiera cech realniejszych niż bzdurna rola, którą jej wyznaczył w swych chopinowskich improwizacjach Nowaczyński*.

Rzeź Pragi, którą znały z pieśni i z powieści.

Kolberg-Nowaczyński twierdzi, że nikt nie znał jej nazwiska i podaje epitety jakimi nazywano Zuskę: *blond Zuska*, „Wiśliczanka”, „Nadwiślanka”, *la Mazovienne*, *la Samaritaine*. Określenia te już sygnalizują, że będzie to bohaterka uosabiająca polskość i ludowość. Świadczy o tym również opis wyglądu zewnętrznego:

Była rosła, „rosochata”, piękna, choć... ospowata. Włosy z lnu, oczy niezapominajki, brwi jak jaskółki, usta może koral, może malina (MCh, 68-69).

Oczywiście te epitety mogą się tu kojarzyć z polskością, ale nade wszystko przyciąga uwagę określenie „rosochata”. Pisarz jak zwykle subtelnie gra słowami. Przecież **rosochate** wierzby na równinie mazowieckiej nierozłącznie zestawiane są z osobą Fryderyka Chopina i jego muzyką. Tak samo prawie bezustanna była obecność służącej, która czuwała nad zdrowiem ukochanego Frysia.

Dalej „magister Colbergus” wspomina, że Zuska była wcześniej służącą w domu Kolbergów, z którego w rok po ich przeprowadzce do Warszawy przeniosła się do Chopinów. Co się do tego przyczyniło? Gawędziarz wyjaśnia:

U nas było jej za cicho i za nudno. Nadto my byliśmy lutry, a **Zuska nie chciała służyć u lutrów** (MCh, 69).

Ta niechęć do innowierców jest kolejnym dowodem patriotyzmu „Nadwiślanki”.

Narrator wpierw prezentuje ją jako osobę znacznie różniącą się od typowej służącej. Nie tylko, dlatego że:

[...] w dziedzinie muzyczności miała swoje zdecydowane sympatie i antypatie. Przez te może i dziesięć lat służowania nasłuchiwała się tego i o tym tyle, ile może wszystkie „młodsze starsze” w całej Warszawie się nasłuchiwały, a może i wszyscy pochodzący z... sandomierskiej ziemi (MCh, 78).

Czytelnik, już przy wprowadzeniu tej postaci do utworu, poznaje buntowniczą naturę Zuski, która ostentacyjnie protestuje wobec wszystkiego co związane jest z zaborcą, co antypolskie. Gdy Fryś grywał w Belwederze dla Konstantego i otrzymywał od cara prezenty, wówczas „Wiśliczanka”:

Buczała, czyli beczała wtedy po kątach i bywała ponura jak burza gradowa, jak noc listopadowa lub grudniowa. Ciskała wtedy wszystkim dokoła, o lada drobiazg żarła się z Józefową, odpowiadała gburowato pensjonatowej ochmistrzyni, pani Dekretowej, tu coś rozdarła, tam rozlała, tam stłukła, i w takim usposobieniu trwała przez kilka dni.

Podobnie rozdrażniały ją wizyty księżnej Czetwertyńskiej, baronowej Mohrenheim, comtessy Moriolles, ponieważ były to osoby, w których Zuska widziała „wcielenie wszystkiego złego i **wcielenie** jakiegoś strasznego, tajemniczego, dziwnego, czyhającego, obcego, **cudzoziemskiego świata, który po paniczka już wyciągnął swe polipie macki**”. Zdaje się, że to kolejna osoba utwierdzająca w przekonaniu, iż *Młodość Chopina* jest utworem przede wszystkim akcentującym temat polskości, także polskości Fryderyka Chopina. Jak każda z postaci kreślonych przez Neuwertę, tak i Zuska jawi się jako dynamiczna, żywa. Kolberg- Nowaczyński ukazuje ją nad wyraz sugestywnie, z wigorem i często z dużym poczuciem humoru. Przykładem niech będzie reakcja łagodnej zwykle służącej na powóz comtessy Moriolles, do którego „odrazę wprost chorobliwą czuła” i podczas jej wizyt „zamieniała się w istną *furiam maribunda*”:

A raz wyelegantowanym damom [comtessie i jej córce – I.P.] pokazała przez okno język, na co Kozacy z kozła wybuchnęli rykiem zwierzęcego śmiechu.

Ten dziki ryk śmiechu mam i ja [Kolberg – I.P.] do dzisiaj jeszcze w uszach. I widzę, jak ekwipaż belwederski rusza w drogę jakby galopem (MCh, 30).

La Mazovienne ostentacyjnie również zareagowała, gdy spotkała na mieście Konstancję Gładkowską z dwoma rosyjskimi oficerami. Uznając takie towarzystwo za ujmę, „demonstracyjnie przed nią splunęła, i to co się zowie”.

Zuska jest nie tylko gorliwą patriotką, ale też emanuje ogromną miłością i oddaniem wobec młodych Chopinów, zwłaszcza wobec Emilki i Frydrysia. Nigdy nie opuściłaby tej rodziny, bo „wszystkich tak pokochała”, a poza tym była świadoma, że nie daliby sobie bez niej rady. Trudno sobie wyobrazić dom Chopinów bez „la Zuski”, bo to „nie tylko kariatyda, ale wprost filar, strop sklepienia podtrzymujący”. Ta dziewczyna o typowo słowiańskich rysach i cechach charakteru („drzewyca Atlas”) była przede wszystkim niezastąpioną i troskliwą opiekunką Frysia i jego siostry Emilki, której – prawdopodobnie swymi „przymiotami samarytańskimi” – przedłużyła życie zagrożone gruźlicą. Zdrowie Frysia zaś

ratowały wyjazdy na wieś, „jednakże podstawy i fundamenta zdrowia ugruntowała mu *drzewyca Atlas*”.

Kolberg, snując swą opowieść o młodości „polskiego Ariela”, wyjawia, że „była ta dzik Zuska cantatricą z bożej łaski, taką jako *słowikowie leśni* czy też *szczyglice*” i pełna „pasji śpiewaczej” często „szczotkowała” uszy domowników pieśniami ludowymi. Nie zdołało jej zrazić nawet to, że nieraz była „zlewana kubłami wody z okien” przez sąsiadów. Zapału „Nadwiślanec” dodawał „Frycek-Przylepek” mówiąc, że „ma śliczne *portamento* lub *diminuenda* «non plus ultra»”. Wielokrotnie musiała bisować „wsiowskie kołysanki”, które „transendkünstler” potem „na instrument poprzerał ślicznie, rzewliwie a trudnie”. Zuska była dumna, gdyż te wiejskie piosenki stawały się inspiracją i natchnieniem dla kompozycji małego muzyka. Ta prosta służąca stała się *sui generis* pierwszą muza-„źródłem kastalskim pieśni” dla „Wunderkinda”. Gdy z biegiem lat śpiewki „płowowłosej Nadwiślanki” już nie wystarczały do muzycznego rozwoju Chopina, służąca nie mogła się z tym pogodzić, a jej duma przeradzała się w „ambitne pretensje”.

To, co się działo w sferze jej chlebobawców było dla niej jednak trudne do pojęcia, tajemnicze, niejasne.

Kierował jej sympatiami i antypatiami, humorami i wściekliznami wyłącznie jakiś ślepy tylko instynkt, jakiś głos wewnętrzny, jakieś coś wspólne także ciemnym, wielkim masom z dołu, z nizin, spoza miasta (MCh, 26).

Ta prosta wiejska dziewczyna, która „nie zdawała sobie właściwie sprawy z niczego” była jednak służącą z ambicjami i nie lada samozaparciem, chcąc jak najbardziej „zbliżyć się do świata swego bożyszczka [Fryderyka –I. P.] postanowiła nauczyć się czytać. Izia i Ludwika Chopinówny „galopado” pomogły jej przyswoić „alfabetów z lamentarza”. Służąca z powodu ciężkiej pracy, „narażając się na codzienny grad szyderstw wszystkich sług z pałacu, zaczęła kształcić swoją mózgownicę”. Mogła tylko nocami chodzić pod rzeźbioną „statuę” św. Jana Kapistrana czy też św. Antoniego Padewskiego, przed którą paliła się lampka oliwna, aby szlifować umiejętność czytania. Pora nocna (sprzyjająca kontemplacji), figura świętego i oliwna lampka („na stałe przez któregoś z Chuchów ufundowana” – mogąca przypominać lampkę wieczną przed tabernakulum) bezwzględnie sakralizują przestrzeń i atmosferę tego wydarzenia. Gdyby połączyć ten obraz z celem poczynąń („aby choć na łokieć zbliżyć się do świata swego bożyszczka”), z

opisem wyglądu zewnętrznego oraz ze sposobem zakończenia egzystencji Zuski, da się zauważyć, że to postać skonstruowana antynomicznie – dziewczyna z krwi i kości, ale też niejako męczennica z wyboru, która od początku spała się dla swego „bożyszcza”-Frydrysia. Narrator przecież wyraźnie zaznacza:

Zdaje się, że to [nauka czytania – I. P.] było początkiem i przyczyną tragedii”

Kolberg sugeruje, że przypadkowość lektur (od romansów poprzez „Pielgrzyma z Dobromila”, notatki prasowe dotyczące Frysia aż po „Ronalda Rinaldiniego”), a także zapal do czytania połączony z manią podsłuchiwania stały się powodem tragedii:

I możliwe, że od tego czasu zaczęło się coś psuć w niezbyt znów odpornym na te wszystkie ambaje instrumencie mózgowym (MCh, 80).

Stale zamartwiała się tym, że kariera „cud-pacholęcia” nie układała się po jej myśli:

Przypisywała to w całości profuzji z tych obcych słów, obcych terminów, obcych nazwisk. Niektórych z nich najdosłowniej i najosobiściej nienawidziła jako jakby rzekomo paniczowi wręcz zagrażających (MCh, 81).

„Nadwiślana” niezwykle się turbowała, gdy panicza zachęcano do pisania wariacji, ponieważ to słowo kojarzyła wyłącznie z „wariatem”. Tym bardziej przerażało *la Mazovienne* to przedsięwzięcie, że owe wariacje miały być na temat Paganiniego, a to nazwisko brzmieniowo przypominało jej „poganiniego”.

Pod jej kątem widzenia świata opera (do której Frydryś tak często teraz uczęszczał) to był po prostu rodzaj ekspozytury samego piekła, pałac, gdzie się schodzą ci, co uprawiają kult Paganinich i słuchają Lucypera [skojarzenie z *Pałacem Lucypera* Karola Kurpińskiego – I. P.] i jego diabelskich chórów, a nie Cherubinów [Zuska uwielbiała muzykę Luigi Cherubiniego tylko dlatego, że to nazwisko przypominało jej anioła –I. P.], nie Serafinów! Rzetelni nasi polscy Nadwiślanie nic z tym, nie mają chyba wspólnego? Nie powinni mieć nic wspólnego! (MCh, 82).

Zuska wysnuwała wnioski albo na podstawie skojarzeń brzmieniowych, albo łączyła własne spekulacje na temat tego co podsłuchiwała i przeczytała w jedynie sobie wiadomy sposób. Kiedy usłyszała jak profesor Chopin wyrażał pragnienie, by jego

synem zaopiekował się kompozytor Diabelli, doprowadziło ją to już do całkowitego rozkołatania:

Widziała teraz przed Chopinkiem jakiś spisek, jakieś czyhające nań katastrofy, rozwierane bramy piekielne (MCh,84-85).

Do tego jeszcze raptownie zaczęło się pogarszać zdrowie służącej, a wszelkie objawy wskazywały na gruźlicę. „Wiśliczanka” nie umiała się pogodzić z tym, że „cudzoziemski świat” chce wchłonąć „paniczyka”. Przed wożem Fryderyka do Wiednia „płowowłosa Nadwiślanka” zniknęła w niejasnych okolicznościach, a po kilku dniach prawdopodobnie jej ciało wyłowiono z Wisły.

W ostatecznym rozrachunku „lamentarz” stał się zgubny dla Zuski. Możliwe, że podkreśleniu tego służy użycie takiej formy słowa „elementarz”, przypominającej brzmieniowo „lament”. Czyż *finale* egzystencji „Wiśliczanki” nie mogło być zamknięte cezurą lamentu, zwłaszcza jej ukochanych podopiecznych? Pisarz wprawdzie pomija to milczeniem, które staje się tym wymowniejsze, jeśli je zestawić z taką asocjacją.

IV

Esej biograficzny Adolfa Nowaczyńskiego jest zbudowany według niezwykle pomysłowego konceptu. Tytuł sugeruje, że dziełko dotyczy największego polskiego kompozytora, a ściślej jego młodości, tymczasem autor wysuwa na czoło to, co tak naprawdę miało zasadniczy wpływ na ukształtowanie osobowości człowieka i twórcy – środowisko i atmosferę Królestwa Kongresowego. Neuwert, jako pierwszy wśród pisarzy czy muzykologów opisujących życie i twórczość Fryderyka Chopina, zaakcentował jakże ważny okres, w którym psychika młodego człowieka przesiąka, formuje się pod wpływem otoczenia³⁶, poza tym zwrócił uwagę na chwile, nadające kierunek rozwojowi muzycznemu Frysia. Stanisław Piasecki zauważa, że to nie tylko książka o młodym Chopinie czy też o XIX-wiecznej Warszawie, „ale i o czymś jeszcze: o życiu artysty w Polsce w ogóle”³⁷.

³⁶ *Warszawa – miasto Chopina*. Pod red. Z. Jachimeckiego i in. Warszawa 1950, s.12.

³⁷ S. Piasecki: *Prosto z mostu. Wybór publicystyki literackiej*. Wybór i oprac. M. Urbanowski. Kraków 2003, s.316.

Dla wnikliwszego zrozumienia kreacji postaci Fryderyka Chopina w *Młodości Chopina* trzeba przyjrzeć się postawie Neuwerta wobec romantyzmu. Należy dostrzec, że dąży on do demitologizacji głównego bohatera, gdyż Nowaczyński okazuje się racjonalistą i traktuje legendę historyczną jako pejoratywne zjawisko kulturowe. Pisarz twierdził, że jej treść wypacza instynkt samozachowawczy narodu, ponieważ obfituje w szkodliwą idealizację, mistyfikację i fałszywą gradację wartości narodowych³⁸. We wcześniejszej twórczości tego autora, zwłaszcza w dramatach, istnieje postawa antyromantyczna wobec społecznie żywotnej koncepcji artysty-wieszczka. W *Cyganerii warszawskiej* Adolfa Nowaczyńskiego z ust pozytywisty Ryszarda pada oskarżenie poezji, jak i muzyki Fryderyka Chopina (uznanej prowokacyjnie za symbol choroby romantycznej):

To jest ta upiorzyca niebieska, co wysysa siły nas wszystkich! [...] to rodzicielka osłabień. rozrzewnień! żalości! ckliwości! to samobójczego żywota orędowniczka!³⁹

Sprzeciwiając się romantycznemu twórcy oraz jego dziełu, a co za tym idzie ówczesnemu powrotowi do dziedzictwa poetyckiego Wielkiej Emigracji, Nowaczyński wyrażał akceptację nieromantycznego modelu zbiorowej świadomości artystycznej i społecznych zachowań skłaniających się ku powszedniości. Twórca, który pogardzał romantyzmem i burzył pomniki autorytetów tego okresu, poprzez *Młodość Chopina* wydaje się bronić przed uproszczonym zarzutem dyskredytowania Chopina w swoim antyromantycznym dramacie pt. *Cyganeria warszawska*. Józef Bachórz zauważa:

Odrzucali [pozytywiści – I.P.] romantyczną ucieczkę w mit i mitotwórstwo, ale jej alternatywę – historyzm – dziedziczyli i pielęgowali⁴⁰.

Z jednej strony autor *Młodości Chopina* próbuje w taki sposób ukazywać Chopina i tło historyczne jego epoki, ale z drugiej – w sposób arcyfrenezyczny i patetyczny stawia swym utworem pomnik Frysiowi a także epoce chopinowskiej.

Nowaczyński nie pragnie tworzyć biografii „wielkoluda” w znaczeniu uruchomionym przez Cypriana Kamila Norwida, wręcz odwrotnie. Za przykładem

³⁸ Por. A. Kiezuń: *Spór z tradycją romantyczną. O działalności pisarskiej Adolfa Nowaczyńskiego*. Białystok 1993, s.68.

³⁹ A. Nowaczyński: *Cyganeria warszawska*. Warszawa 1912, s. 192.

⁴⁰ J. Bachórz: *Tradycje literackie polskiego pozytywizmu* [Hasło] w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej. Wrocław 1997, s. 952.

Boya⁴¹, „odbrązawia” kolejnego romantyka – wieszczą fortepianu. Poprzez ukazywanie go w codziennym życiu, wśród ludzi z krwi i kości, w zwyczajnych sytuacjach kreuje wiarygodny portret psychologiczny postaci⁴²:

[...] nigdzie chyba Chopin nie jest tak bliski czytelnikowi, jak tu właśnie. Ani nie jest zabrązowany, z pomnika, ani pomniejszony, w pantoflach i szlafroku. Jest Chopin całkowity, żywy człowiek i wielki artysta, a tym nam bliższy, że ukazany na tle Warszawy, że odtworzony w okresie, o którym oficjalni biografowie niewiele umieją powiedzieć, a przecież w okresie najważniejszym kształtowania się charakteru jego twórczości⁴³.

Odpowiednim przykładem może tu być opowieść o kompleksach typowych dla okresu dojrzewania, a pominiętych zupełnie u innych biografów. Nowaczyński bardzo przekonująco wtajemnicza czytelnika w „młodzieńcze przypadłości” geniusza muzycznego:

Wcale często wtedy wpatrywał się [Chopin – I. P.] w zwierciadło i przekrzywiał, i wykrzywiał, i mankamentów w sobie dopatrywał. A to, że ma drugą połowę twarzy większą od pierwszej, a to, że nos jak u wielbłąda, za gruby, a to, że łydki za chude, a to, że ręce za małe, a palce za krótkie, a czwarty u prawej w ogóle sztywny – («cera jak u szczera») (MCh, 71).

Inną ilustracją – wskazującą na „zwyczajność” Chopina na co dzień – jest uczestnictwo Fryca w życiu kawiarnianym:

Nie trzeba bowiem zatajać, że był taki czasokres (period) kawiarniany w młodości warszawskiej dziewiętnastoletniego i dwudziestoletniego Chopinka. W ogóle wchłaniało się wtedy życie wielkomiejskie pełną piersią (MCh, 105).

„Chopinek” i Wilek Kolberg jako studenci „odkrywali *ventre de Varsovie*, poznawali właściwe życie rodaków-obywateli i kraju”. Bywali wszędzie, gdzie tylko mogli – w Teatrze Narodowym, na koncertach, na posiedzeniach Towarzystwa Przyjaciół Nauk. ale i też na ślizgawce, w kręgielni czy w miejskiej strzelnicy. Ta różnorodność miejsc i wszechobecność w nich młodego człowieka świadczy o wielości, wszechstronności zainteresowań oraz o ciekawości i otwarciu na świat. Autor przede wszystkim podkreśla jednak udział Frysia w życiu kawiarnianym.

⁴¹ Por. T. Żeleński (Boy): *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*. Warszawa 1930.

⁴² Zob. L. Solski: *Wspomnienia 1855-1954*. Kraków 1961. Podobnie jak w dramatach Nowaczyńskiego brak postaci białych lub czarnych, tak i w *Młodości Chopina* występują bohaterowie prezentowani jako ludzie żywi.

⁴³ S. Piasecki: *Prosto z mostu...*, s.315-316.

Spośród czterech kawiarni, do których chodził muzyk, Neuwert wybiera tylko jedną, poświęcając jej osobny rozdział zatytułowany *Café przy Koziej*. Może dlatego, że to najliczniej odwiedzany lokal do czasu wybuchu powstania? Kawiarnia Katarzyny Brzezińskiej przy ulicy Koziej była usytuowana w zacisznej uliczce, ale przy najbardziej uczęszczanym szlaku: Krakowskiego Przedmieścia i Starego Miasta. Nowaczyński tak opisuje to miejsce:

Trzy ciasne stancje z bufetową i kredensem w pośrodku, ławy z ceratowymi poduszkami, stoły długie na zydlach, dwa lustra, trzy lampy wiszące od sufitu, z blaszanymi daszkami, dziewczynki do obsługi, po krakowsku, kawa z mlekiem, kawa ze śmietanką, mleko, maślanka w białych kubkach z uszkami, a kupka makaroników do tego, a pod wieczór przy niektórych stole poncz szwedzki. Skromnie. Dla Geldhabów bowiem są...kawiory, a dla bliźnich biedaków... kawiarnie. Skromnie (MCh, 107).

Codziennie studenci konserwatorium muzycznego przemierzali tę drogę wstępując często do kawiarni Brzezińskiej, aby tu snuć realne projekty, ale również marzenia o wolności, co pisarz sugeruje kilkakrotną repetycją frazy: *L'air de la ville affranchit*.

Neuwert uskarża się, że „żywotopise” relacjonują stale te same wizyty Fryderyka, ale zmną milczenia obejmują wielogodzinne „cerebralne biesiady” w „*Café przy Koziej*”. Przy okazji próbuje niejako usprawiedliwić kompozytora z jego wizyt w Blewederze:

[...] sto razy więcej bywał nasz Amfion znad Utraty (Niepodległości?) gościem u pani Brzezińskiej niż gościem u księcia namiestnika Radziwiłła i więcej gościem na Koziej niż w Belwederze (MCh, 106).

Ponadto określenie „Amfion znad Utraty (Niepodległości?)” sugeruje w tym kontekście, że kawiarnie były miejscami, gdzie kształtowała się myśl wolnościowa.

Trudno dziś określić, co przyciągało Chopina do „*Café przy Koziej*”. Może usytuowanie kawiarni? Może ludzie, z którymi mógł się tam spotkać? Może obfitość informacji? A może wreszcie to, że obowiązywała cisza ze względu na czytelników prasy, i że w żadnym z pokoi nie było zapachu tytoniu tak uciążliwego dla chorych płuc Fryderyka⁴⁴. Mimo że kawiarnia u Brzezińskiej nie była reprezentacyjnym lokalem Warszawy, to dzięki temu, iż gromadziła stałych bywalców była miejscem,

⁴⁴ T. Frączyk: *ibidem*, s. 329.

w którym „panowała przyjemna atmosfera oparta na wzajemnym zaufaniu”⁴⁵. Atmosfera na Koziej zasadniczo różniła się od „pustoty i nudoty” salonów, do których Fryś już „trochę się zde gustował”. Czuł się tam nie najlepiej, bo traktowano go jak „Wunderkinda”, jako „dodatek fortepianowy, modny deser”. Bez względu czy to był salon warszawski, czy salon w wiejskim dworze brakowało najczęściej zrozumienia muzyki, owszem były „achy” i „ochy”, ale:

[...] jakże często po przegraniu *Sonaty b-moll* czy *Preludia c-moll* prośby, aby po tym „kawałku” zagrał coś „**porządnego**” do tańca (MCh, 108).

Albo:

[...] niecierpliwe szuranie kopytami, gdy się *Koncert e-moll (allegro)* coś im przedłużał, a ze stołowego pachniały już zrazy z kaszą, więc kiedy *finale* i *coda*, ogłuszający aplauzów huragan z radości niepomiernej, że już wreszcie się z tym skończyło i można sięść do stołu, do ukwaszonych ogórków i prosiaka, i kiszek kaszanych, pulardy, gołonki, baraniny, i **żreć, żreć, żreć...** (MCh, 108-109).

Nowaczyński w opozycji do sytuacji w salonach prezentuje to, co działo się u „madame Brzezińskiej”:

Nad wieczorem, specjalnie jesienną i zimową porą, no to tu u Brzezińskiej bywało jak w ulu. Pszczółki, bąki, szerszenie, osy wlatywały i wylatywały. Natłok tych wszystkich, co z czasem figurować mieli w „dykcyjonarzach sławnych Polaków”. A co drugi to redaktor, a co trzeci to poeta nad poetę, przyszła gwiazda! planeta! kometa! Chopinek poznawał kolejno wszystkich (MCh, 110).

Ten żywiołowy opis w naturalny sposób oddaje nastrój warszawskiej kawiarni. Nic dziwnego, że to miejsce bardziej przyciągało młodego Chopina niż nudne, ściśle przestrzegające etykiety salony (choć nie można zapomnieć o tym, że Fryderyk był urodzonym salonowcem). U Brzezińskiej młodzi muzycy mieli swój stolik pod ścianą, gdzie można było spotkać m. in. Ignacego Dobrzyńskiego, Antka Orłowskiego, Lipińskiego, Bzowskiego, Sennewalda, Rembielińskiego, oprócz nich byli też serdeczni przyjaciele Frysia – Fontana, Grzymała, Wiluś Kolberg, Magnuszewski. Chopin miał możliwość rozmowy w gronie przyjaciół, ale też w szerszym kręgu, co zapewne przyczyniało się do zadzierzgnięcia więzów między różnymi środowiskami. Ponadto w *café* u „madame Brzezińskiej”, gdzie

⁴⁵ T. Frączyk: *Warszawa młodości...*, s. 332.

sprowadzano wszystkie ówczesne czasopisma, można było dzięki prasie lub rozmowom zapoznać się z opiniami, sądami na temat bieżących wydarzeń kulturalnych lub politycznych:

Amfion, jak mnie to obaj bratowie opowiadali, miał w one lata jakąś wprost kurczową manię czytania wszystkiego, tykania wszystkiego. Ale jeszcze więcej niż z druków naczał się wiadomości i wiedzy od tutejszych Bywalskich. Słuchał dialogów i pentalogów, aż mu się uszka czerwieniły (MCh, 110).

W tej „szkole życia” Frycek poszerzał swe horyzonty myślowe, tu dowiedział się, kim był Wajdelota, a kim major Łukasiński, kim są „Kaliszanie” w sejmie, a kim „wolni Lechici” i o tym, ilu jego rówieśników i za co siedzi za kratami, w kłauzurze u „Karmelitów, na rekolekcjach”.

Przysłuchiwał się łapczywie „Chopinek” temu wszystkiemu, jak:

[...] w egzageracji o każde byle co w kawiarniach kłóć się ludzie i łaż, jakby od ich kontrowersji bieg planety był uzależnion. Tak też i w *café* przy Koziej naindyczone literaty kłóciły się o Wallenroda i o Krasińskiego generała, o koronację i o konstytucję, o ballady i sonety, i o różne na dobie (nadobne) kwestie i sprawy, ząb za ząb kłóciły, jakby od nich właśnie dalszy obrót ziemskiej planety zależał. Ale jednak jacy to mądrzy byli, jacy wyuczeni, jak wszystko wiedzieli, kto gdzie napisał i co jeszcze napisze, jacy światli i jacy oświeceni! I ilu wśród nich zaszczytów nowych idei, nowych reform literatury i świata, i ludu gminnego! Jakaż różnica niebotyczna między tymi biedaczynami w połatanych tużurkach i opończach a tymi dudkami z parkietowych apartamentów (MCh, 112).

Nowaczyński mistrzowsko, lapidarnie wręcz ukazuje w tych kilku zdaniach zarówno bieżące wydarzenia w stolicy, jak i to, że przedpowstaniowa „kawiarnia była dogodnym terenem obserwacji przemian społecznych i obyczajowych”⁴⁶, ale również miejscem walki klasyków z romantykami. Poprzez dwukrotne powtórzenie w jednym akapicie sformułowania: „jakby od ich kontrowersji bieg planety był uzależnion”, a także dzięki wielokrotnemu przetykaniu rozdziału „*Café przy Koziej*” refrenicznym zdaniem: „L’air de la affranchit” autor *Młodości Chopina* sygnalizuje, że nie patrzy stereotypowo na Warszawę okresu Królestwa Kongresowego, bowiem przypomina, iż podżeganie sporów literackich było swoistym kamuflażem dla

⁴⁶ R. Kanarek: *Kawiarnia literacka*. [Hasło] w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej. Wrocław 1997, s. 106.

rozpalania, zachęcania do walki o niepodległość Polski⁴⁷. Przed powstaniem listopadowym środowisko młodych (tych, którzy rozpoczynali działalność spiskową) nie mogło swobodnie wyrażać swej postawy patriotycznej ze względu na skrupowanie cenzurą. Jedynie atak w imię nowego na to, co dawne i utrwalone stawał się upustem buntowniczych nastrojów. Kapitalnie przyczynę tych przedpowstaniowych sporów, buntów wyjawiał Maurycy Mochnacki, gdy już po powstaniu można było wprost wyjaśnić ową postawę spajającą literaturę i działania patriotyczne:

Sporami o romantyczność i klasyczność zaślepialiśmy oczy naszym cenzorom, naszym ciemniźcielom, przekonani, że jeśli potrafimy wywrócić naukowo prawidła, jeśli zdołamy umysł Polaków przyzwyczaić do swobodnego widzenia wszystkich rzeczy, łatwo tym samym damy im poznać naszą polityczną nicość, podeptanie naszych swobód⁴⁸.

Trzeba jednak pamiętać, że w przedlistopadowej Warszawie trudno mówić jeszcze o romantyzmie, gdyż romantycy związani z ośrodkiem warszawskim żyli w rozproszeniu poza jego terytorium, a z tym wiązało się m. in. opóźnianie utworzenia klarownego programu. Osiągnięcia romantyków warszawskich pozornie wydają się błahe, jeśli przypatrywać się im jedynie od strony literackiej. Adam Mickiewicz pod tym względem traktował stolicę jako prowincję, pisał nawet, że tu „w literaturze cofniono się o pół wieku nawet od Rosji”⁴⁹. W Warszawie rzeczywiście w tamtym czasie panowała trudna sytuacja, życie umysłowe było bardzo ograniczone, cenzura nie pozwalała nawet na publikowanie recenzji *Konrada Wallenroda*.

Przed powstaniem listopadowym warszawskie kawiarnie były zatem klubami politycznymi, kuźnicami myśli narodowowyzwoleńczej, w których nie brakowało oczywiście „śledzi wielkiego księcia”, czyli szpiegów carskich. Otóż:

„Chopinek nie raz i nie dwa przysłuchiwał się dysputom w tych poważnych sprawach, gdyż choć muzyczny artysta z Bożej łaski. nie żył jednak w szklanej kuli czy bani zamkniętej, ale wszystkim się interesował, a nic, co ludzkie i co polskie, nie mogło mu być obojętne (MCh, 153).

⁴⁷ „Słuchał żarliwie [Chopin – I. P.] zapalczywych dyskursów tych znanych pisarzy rzeczy ojczystych i widział przecież, że i oni sami rady sobie z tym dawać nie mogli (MCh, 113)”.

⁴⁸ Cyt. za: A. Kowalczykowa: *Warszawa...*, s. 96-97.

⁴⁹ Cyt. za: *ibidem*, s. 91.

Geniusz muzyczny nie zawężał swych zainteresowań do ukochanej dziedziny sztuki. Kolberg-Nowaczyński zwraca uwagę czytelnika nie tylko na chęć poszerzania horyzontów, kształtowanie patriotyzmu, ale także na wrażliwość Frysia, który napięte sytuacje przeżywał silnie, głęboko, a nawet gwałtownie. Po wielogodzinnym przysłuchiwaniu się kawiarnianym rozmowom lub awanturom wywoływanym przez carskich szpiegów czasami dostawał „srogiego” bólu głowy, czasami całą noc nie spał, gdyż wielość tematów tam poruszanych robiła na Amfionie „niepomierne wielkie wrażenie”.

Przywiązywanie wagi do własnej osoby i jednocześnie zainteresowanie życiem dookolnym, zbyt prozaicznym zdawałoby się dla znanego i uznanego artysty, nie czyni wszakże z niego „wielkoluda”, a wręcz odwrotnie przybliża go jako człowieka z krwi i kości czytelnikowi *Młodości Chopina*, zwłaszcza nie zorientowanemu muzykologicznie. Neuwert nie raz i nie dwa zauważa i ukazuje wprost ludzkie oblicze muzyka znad Utraty (pisarz, wspominając miejsce narodzin Frycka, przewrotnie sygnalizuje sytuację historyczną przez postawienie pytania retorycznego: „Niepodległości?”⁵⁰).

Interesujący wydaje się w eseju biograficznym Neuwerta stosunek do muzyki. Jest przecież ona dziedziną, która zazwyczaj wymyka się słowom, zwłaszcza jeżeli autor owych słów nie posiadał arkanów sztuki. Otóż biograf umiejętnie rozwiązuje ten problem, prawie nie tykając muzyki, poszukuje jej źródeł. Istnieje zatem w nim głęboka świadomość tego, że muzyka ludowa stała się podwaliną sztuki narodowej. Nie podejmuje spraw muzycznych na siłę, wszak dość mało tu tematów *stricto* dotyczących tej dziedziny. Nowaczyński, gdy wspomina o koncertach dawanych przez „polskiego Ariela”, koncentruje się na tym, co zewnętrzne, a nie odważa się wchodzić w kompetencje krytyka muzycznego. W swej biografii „muzyczność” akcentuje subtelnie, stosując włoską terminologię muzyczną dla ożywienia narracji, co jednocześnie nie pozwala zapomnieć czytelnikowi o tym, że narrator to nie tylko etnograf, ale także kompozytor. Kolberg w *Młodości Chopina* jest więc osobą jak najbardziej kompetentną do snucia gawędy o przyszłej chlubie kompozycji i pianistyki polskiej.

Wszak najmocniej biograf koncentruje się na źródłach Chopinowskiej muzyki, czyli na folklorze. Taktownie i zręcznie jednak pomija znowuż kwestie czysto

⁵⁰ MCh, 95.

muzyczne, a raczej skupia się na psychologii tytułowej postaci. Narrator zaznacza, że dzięki „zrządzeniu Opatrzności” Chopinowie prowadzili pensjonat dla ziemiańskich synów, ponieważ dziesięcioletni czy jedenastoletni Fryś był zasypywany wręcz zaproszeniami na wakacje do różnych dworów:

Któż by takiego sztukmajstra i tausendkünstlera na wakacje gościem u siebie nie pragnął? Ulubione to było, ukochane, więc i rozrywane po prostu. Renoma cudowności i genialności zaczęła przedostawać się już i na Mazury, i na Kujawy. Cud-pacholę, co już grywało i w Belwederze, i w Błękitnym Pałacu, po które karetami zajeżdżały Niemcewicz i Królewicz. A jaki to ma humorek, ile werwy, jak naśladuje i imituje znajomych, jak rysuje sylwetki i karykatury! Więc też gdy tylko lipiec i *vacances* się zbliżały, zaraz jawiły się matki z siostrami pensjonariuszów, i dalejże w petycje: w tym roku do nas (MCh, 40-41).

Te wakacyjne wyjazdy służyły podreperowaniu nadwątłego zdrowia, umocnieniu szkolnych przyjaźni zawieranych zawsze tylko dozgonnie. Trzeba podkreślić tę staranność doboru przyjaciół i stałość muzyka w przyjaźni:

A przyjaźnie istniały tylko dozgonne! Serdeczny, tkliwy, rozlewny Frycek-Przylepek owijał się jak bluszcz koło ideału aktualnego. Jak już kogo królewicz obdarzył łaską uczuć, to już serce z wosku i tylko: „*chérissime*” (MCh, 41).

Kolberg wspomina jak wielka była wdzięczność „polskiego Ariela” za:

[...] wieś, za możność wsi, za wyrwanie z miasta, za pławienie się, za zanurzenie, za zatonięcie w sielszczyźnie, swojszczyźnie. No i za ... zdrowie (MCh, 42).

„Zatonięcie w swojszczyźnie” związane było z upajaniem, nasycaniem się wiejską ciszą po ciągłym przebywaniu w hałasie wielkomiejskim, w ruchliwym domu-pensjonacie. W Warszawie na co dzień Frycek słyszał cudzoziemską mowę i modne melodie. Na wsi miał możliwość uspokojenia, ukojenia uszu wiejską ciszą. Kolberg komentuje, że wręcz:

Wdychał Frycek ciszę, wciągał w piersi zdrowie, zgarniał w siebie niebo i odurzał się polskością dosłowną, klarowną, autentyczną. Z każdymi wakacjami, z każdą nową wsią poznaną, z każdym zanurzeniem się w krajobrazie „ojczystym” (jak mawiali ojcowie Kolberg i Chopin) przybywało mu zdrowia i narastała miłość, czułość, tliwość dla swojszczyzny. Bywało, że z oczarowania po prostu płakał, nawet nie płakał, szlochał (MCh, 44).

Niejako każdy moment obcowania z przyrodą i kulturą wiejską pogłębia wrażliwość i patriotyzm młodego człowieka. Wrażliwość chłopca nie wiązała się jedynie z wyczuleniem na świat dźwięków i piękna zewnętrznego. Frydryś patrzył głębiej, potrafił dostrzegać również to, co działo się w sercach otaczających go chłopów, wiejskich dziewczyn czy parobków [„**Osobiście i najosobiściej** interesowały go ich dole i niedole (MCh, 45)”]. Mimo czasu wakacyjnego odpoczynku, „Chopinek” nie odpoczywał od muzyki – wieczorem chętnie przygrywał do tańca. Popołudniami zaś albo spacerował po lesie, albo przepadał gdzieś na długie godziny, co potwierdza jego upodobanie do samotności.

Mistrzowsko opisując często spędzane na wsi Frydrysiowe wakacje, Nowaczyński zwraca uwagę na szczególną łatwość doznawania wrażeń słuchowych, na „wchłanianie” nie tylko krajobrazów wiejskich, ale przede wszystkim nasycanie się odgłosami przyrody i muzyką ludową:

[...] **wszystko mu grało dokoła.** (...) Pogoda: wietrzyk konwaliami trąca. Deszczyk za oknami. Młyn dudnił uwerturę. Topole, kasztany (różowe) kwitły i śpiewały. Lipy kwitły i śpiewały. Sejmy żab kumkających z ariami rozrehotanych ropuch. Kukułki. Bąki w sitowiu bębnią długimi dziobasami wniebogłosy. Przed nocą bociany klekocą. Dziecioły. Skowronki – Boże dzwonki. W stodołach cepy. Komary! Tak, nawet komary, nawet muchy i to jak głośno i jak kunsztownie! (MCh, s. 45).

Narrator ukazuje tu różnorodną paletę barw, bogactwo odcieni chopinowskiej muzyki, zespolenie w niej delikatności i zdecydowania⁵¹. Dzięki nieprzeciętnej wrażliwości słuchowej Chopin tworzył swoistą „stenografię uczuć”⁵².

Opis ten zwraca uwagę m. in. kontrastowym zestawieniem brzmień (np. dudnienie – śpiew), co wpływa na specyficzną intensyfikację, wręcz spiętrzenie przeżyć muzycznych. Ci, którzy nie posiadali takiego wyczulenia na dźwięk, mówili bez ogródek, że:

Frydryś poszedł słuchać, jak rosa pada (MCh, s. 46).

To, co wydawało się laikom ciszą, pospolitym głosem przyrody, zawodzeniem wiejskich dziewczyn, dla niego był najśłodsza muzyką, która dawała mu natchnienie

⁵¹ Por. rozważania na temat muzyki chopinowskiej w kategoriach pozamuzycznych w dziele M. Tomaszewskiego: *Chopin...*, s. 664.

⁵² L. Korabielnikowa: *Lew Tołstoj o Chopinie*. „Annales Chopin” 1967-1968, T. 7, s. 116.

do komponowania utworów naznaczonych stylem właściwym wyłącznie Chopinowi⁵³. To były pierwotne, najczystsze źródła muzyki, które odkrywał młody kompozytor:

A niekiedy wpadał w szal przechwalania jakichś ‘odsibków’, jakichś ‘ksobków’, „owczarków”, „wiatraczków”, „pomaluśków”, które wszystkim ze dworu wydały się piekielnymi dysonansami i po prostu barbarzyńską, chamską kakofonią. Jemu – **objawieniem!** (MCh. 46-47).

Muzyka ludowa, która niejednemu kojarzyła się z nieociosana kłoda była „kastalską krynicą”, z której Frydryś czerpał bez ograniczeń, by rzeźbić z tego materiału dźwiękowego filigranowe, eteryczne wręcz utwory budzące tyle emocji i przeżyć estetycznych każdego melomana. Chopin był przecież „urodzonym muzykiem” o bezdennej inwencji kompozytorskiej.

Gminne, wieśniacze, prostackie podzwęki, omal poryki, uszlachetniał i podnosił udelikatnione do niespodziewanej i nieoczekiwanej wyżyny, ukwiecone drobnymi nutkami dodatkowymi, unoszącymi się niby pryzmatyczna kurzawa rosy nad taką odsibką, ksobką, kujawiakiem, wiatrakiem, mazurką. Zespałał rytm mazurkowy z klasyczną formą ronda. Czasomierz, to przyspieszony, to zwalniany przezeń, wprowadzał wtedy w utarte kompozycji szlaki niepokojący, czarowny, sarmacki nieład. Natchniony wonnościami werbeny, tytoniu, rezed, róż i lip, przez okna rozwarłe przesiewanymi, przepojony i obuchany pięknem zieloności i zapadającej nocy, wykazywał słuchającym zasłuchanym, czego to można dokonać z taką pieśnią gminną, jeśli się z niej zrobi arkę przymierza... z wyrafinowanym mistrzostwem w przemożolnych studiach nabytym (MCh, 49).

Nowaczyński maluje tu poetycko obraz muzycznego stylu Fryderyka Chopina. Przyznać trzeba, że umiejętnie radzi sobie z tym problemem, gdyż czytelnik, który jest w tej sferze laikiem nie zanudza się czytaniem kilkunastu opisów przesycanych specjalistyczną terminologią muzyczną, zaś ten, kto choć trochę miał do czynienia z tą sztuką zauważyć może, że melodie ludowe „ukwiecone drobnymi nutkami dodatkowymi...” to nic innego jak finezyjny sygnał o modnym (w czasie ostatnich lat pobytu Chopina w Warszawie) stylu *brillant*, „zespalanie rytmu mazurkowego z klasyczną formą ronda” to oczywiście mazurek, którego prekursorem jest właśnie kompozytor znad Utraty. „Czasomierz wprowadzający w utarte kompozycji szlaki niepokojący, czarowny, sarmacki nieład” to przecież opis chopinowskiego *rubato*. Taki opis procesu twórczego wydaje się mocno

⁵³ Por. H. Opieński: *Chopin*. Lwów-Warszawa 1925, s. 9 i 26.

przesadzony, zwłaszcza, iż „wonności werbeny, tytoniu, rezed, róż i lip” asocjują z aromatem kadzidła, co wręcz sakralizuje, uwzniośla moment komponowania utworu. Przerysowanie to tym intensywniejsze, gdy wspomnieć, że twórca „(...) mimo pogrążenia się w aurze romantycznej, uprawiał swą sztukę jak rzemiosło, w codziennym trudzie”⁵⁴. Czym kierował się zatem narrator tak wzniośle opisując „uszlachetnianie poryków”? Sygnalizuje w ten sposób jak bardzo istotnym źródłem muzyki polskiego kompozytora był folklor. Należy jeszcze raz przypomnieć, że polski tradycjonalizm uświadomił romantykowi, iż pieśni i zwyczaje gminne są niezmierzoną skarbnicą dawnych form bytu narodowego. Teoretyczne uzasadnienie rozwoju, kierunku twórczości autora mazurków niewątpliwie ugruntował kontakt z wiejskim ludem, ale i chętnie wysłuchiwanie wykładów uniwersyteckich Kazimierza Brodzińskiego, który sztukę narodową rozumiał jako osadzoną na polskim folklorze dobroduszną sielskość.

Kolberg-Nowaczyński nie wątpi, że:

Gdyby był z Warszawy wyjechał w świat nie przez szereg wsi polskich, byłby może wielkim kompozytą, ale ... (MCh, 49).

Wielokropek ujawnia jak trudno nazwać zjawiskowość Chopinowskiego geniuszu, bo przecież niewątpliwie Chopin byłby znamienitym kompozytorem, ale ubogacenie polskim folklorem sprawiło, że stał się jedynym w swoim rodzaju twórcą narodowej muzyki. Narrator kojarzy Fryderyka Chopina z Adamem Mickiewiczem, ponieważ obaj dzięki dworom „po staropolsku gościnnym” przekuwali „pieśń gminną” w „arkę przymierza”.

Dowodem tego staje się relacja Kolberga-narratora, który wspomina niepowtarzalną improwizację na temat pieśni ludowej pt. „Chmiel” bogato inkrustowaną typowo chopinowskimi elementami „poetyki muzycznej”, które wykraczały poza kanony epoki:

My trzej Kolbergowie słyszeliśmy ją [improwizację – I. P.] kilka razy, ale taką jak wtedy, to nigdy: rozfalowaną, ze śmiałymi wymyślonymi modulacjami, żadnymi regułami nie krępowaną, z najdziwniejszymi biegnikami i ozdobnikami, z ustawicznie ociąganyymi finałkami, ukwieconą, uskrzydloną (MCh, 138).

⁵⁴ M. Tomaszewski: *Chopin...*, s. 13.

Młody kompozytor improwizuje ponadto na temat zadany przez Kolberga (jedyne zapis nutowy w biografii Nowaczyńskiego! Zastosowany może dla całkowitego uwiarygodnienia narratora?). Snując gawędę o Chopinowskiej muzyce, pisarz zauważa u kompozytora umiar, który jest dość rzadkim walorem ludzi sztuki. Powściągliwość owa dotyczy niechęci młodego człowieka do tego, aby wciąż patrzono weń podczas koncertu.

Neuwert niejako chce zająć uwagę czytelnika „szczegółikami” umiejętnie wymigując się od rzeczowego opisu muzyki. Kiedy „Colbergus” relacjonuje ostatni koncert Chopina w Warszawie, już na początku rozdziału *Pożegnany* zastrzega:

Tego z jedenastego października koncertu opowiadać wam nie będę, bo już jest opisywany stokroć, choć raczej zawsze tak samo, bo właściwie przepisywany (MCh, 189).

Narrator koncentruje się bardziej na dookolnej atmosferze, oznajmiając, że jest jednym z nielicznych świadków opisywanych incydentów. W ten sposób kolejny raz niejako zabezpiecza się w myśl zasady „Wahrheit und Dichtung”, przywołanej z Goethego już na początku *Młodości Chopina*. Gawędziarz kreśli niespokojną atmosferę Królestwa Kongresowego, która sygnalizuje zbliżające się powstanie – liczne nocne aresztowania, nocna rewizja u Lelewelów, strzelanina na Pradze i na Solcu, „przypadkowe” pożary, „policji było wiele więcej i gęściej niżli zwyczajnie”. Kolberg dywaguje, że być może stało się to przyczyną „podrażnienia” atmosfery w sali koncertowej na długo przed występem pianisty. Zanim rozpoczął się koncert w sali rozeszły się błyskawicznie jeszcze dwie wiadomości:

Pierwsza, że młodzieży z Aplikacji i podchorążym zakazano kategorycznie uczęszczania do Cafenhauzów (a więc i do Brzezińskiej przy Koziej). Druga, że tuż przed wieczorem powóz, którym jechali z Belwederu do Zamku generał Trębacki z grosmajorem Nowickim, został obrzucony kamieniami. Nie trzeba dodawać, że byli to skrajni rządowcy, od Moskalisków niekiedy surowsi (MCh, 190).

Tego rodzaju epizody wymierzone były w subtelne aczkolwiek systematyczne niszczenie kultury narodowej. Nie wszyscy byli tego świadomi, gdyż spektakularny rozwój gospodarczy Warszawy miał usypiać czujność opinii publicznej⁵⁵.

⁵⁵ A. Kowalczykowa: *Warszawa...*, s. 45.

Kolejny raz Neuwert daje do zrozumienia, że wizja epoki i temat polskości jest dla niego najistotniejszy. Grę młodego Chopina ujmuje w jednym akapicie:

Opisywać co i jak nie trzeba, gdyż ci, co nie słyszeli i nie widzieli, już ten pożegnalny ze szczegółami opisywali. Tyle tylko, że do perfekcji doszedł, kunszt niebosiężny osiągnął, pedały odpowiadały, *Allegro* wypadło **cudnie**, *Adagio* jeszcze **cudniej**, a trzeci **cud**, że się plafon starej budy nie zawalił pod huraganem oklasków. Panna K. G. [Konstancja Gładkowska – I. P.] wyglądała jak boginka znad jeziora, tyle że kiksów kilka puściła i detonowała raz po raz (MCh, 191).

Można streścić ten opis do jednego epitetu – „cudny”. Nie może być inaczej, bo przecież „Cud-pacholę”, „Wunderkind” może grać tylko „cudnie”! Choć autor unika specjalistycznego zagłębiania się w materię muzyczną, to bardzo wnikliwe ukazuje postać bohatera. Łącząc prostotę tego opisu z „cudownością” muzyka, dostrzega zasadniczą cechę jego osobowości mianowicie, iż:

Dwoistość, rozdwojenie, a niekiedy rozdzarcie, o których mowa, znajdowało swoje przezwyciężenie; oba światy zostawały z wielkim trudem zestrojone w wysoce dynamiczną, ale zharmonizowaną ostatecznie, jedność⁵⁶.

W kwestiach muzycznych Nowaczyński nie czuje się kompetentny, dlatego ocenę sztuki wykonawczej powierza Maurycemu Mochnackiemu, cytując jego słynne powiedzenie, że Fryderyk Chopin „posiadł szósty zmysł fortepianu”. Dostrzega za to „czarną plamkę na tym słońcu wschodzącej glorii”, którą była „absencja Sarmatów ze wsi”.

Czytelnik *Młodości Chopina* łatwo może zauważyć, że postać Fryderyka Chopina jest „odbrażawiana”, niekiedy zaś kreowana na „boskie pacholę, bogów zesłańca”, a jednocześnie nieustannie kreślona z mocnym akcentem patriotycznym. Nowaczyński, w przeciwieństwie do wielu biografów kompozytora znad Utraty, był świadomy swojej niekompetencji w dziedzinie muzyki. Autor rozumiał, jednak że istotniejsze od „tłumaczenia” muzyki słowem jest raczej odkrycie jej źródła oraz wpływ na kształtowanie się osobowości kompozytora, która w dużej mierze odzwierciedla się w jego dziełach muzycznych. Kluczem do zrozumienia fenomenu Chopina stają się dwa związane wnioski Kolberga-Nowaczyńskiego:

Polskość w nim rozniecili, pogłębili i rozszerzyli... Borakowscy. Oraz kawiarnie...

⁵⁶ M. Tomaszewski: *Chopin...*, s. 18.

Życie i zdrowie podparły i uratowały: wieś i Zuska (MCh, 68).

Biograf sądzi, że nie tylko zauroczenie wsiową aurą i nutą, ale również Borakowskimi oraz warszawskimi kawiarniami wpłynęło na rozniesienie i rozwój poczucia tożsamości narodowej. Trochę w tym przejawskawienia, bo Nowaczyński zdaje się zapominać o atmosferze domu rodzinnego, a także o niewymuszonym uczestnictwie młodego człowieka w uniwersyteckich wykładach z literatury i historii Polski.

V

Dominantą *Młodości Chopina* jest Warszawa i jej środowisko, którym „napił się i nadyszał” młody kompozytor, a które ostatecznie ukształtowały go jako artystę, a także człowieka⁵⁷. Początek XIX wieku był napiętnowany kultem dynastii Romanowów⁵⁸. Nowaczyński stwierdza, że:

Był to *sui generis* daltonizm, którym całą rodzinę przepoił z Frydrysiem włącznie. Daltonizm ten zresztą dzielił wówczas z najprzedniejszymi i z najznamienitszymi w narodzie (MCh, s. 20).

Tego „daltonizmu” nie może pisarz wybaczyć tym, którzy byli „najznamienitsi w narodzie”. Fryderyk jako „cudowne dziecko” rzeczywiście bywał w Belwederze i grał w domu guwernera syna Wielkiego Księcia, a możliwe, że również przed Konstantym. Wiadomo także, że wręczył matce cara swoje dwa polonezy, co miało miejsce podczas lekcji Mikołaja Chopina w Liceum Warszawskim⁵⁹. Czasami jednak nie było ucieczki przed owym wiernopoddaństwem, gdyż – jak wiemy – sytuacja polityczna była zapętlona. Akcja eseju-gawędy Adolfa Nowaczyńskiego rozpoczyna się od 1819 r., czyli prawie wówczas, kiedy po kilku latach istnienia Królestwa Kongresowego (w 1820 r.) zaistniał otwarty konflikt między carem Aleksandrem I a społeczeństwem polskim. Warszawska społeczność podzieliła się na tych, którzy

⁵⁷ Pisze o tym M. Mirska: *Trzy książki o Chopinie*. „Pion” 1939, nr 8, s. 6: „*Młodość Chopina* stanowi kapitalną opowieść, która jako wizja epoki, środowiska, tła działa nad wyraz sugestywnie. Tylko historyk i poeta w jednej osobie mógł dzieła tego dokonać”.

⁵⁸ Por. A. Kowalczykowa: *Warszawa romantyczna*. Warszawa 1987.

⁵⁹ M. Tomaszewski: *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 1998, s. 26. Autor zauważa, że Mikołaj Chopin był lojalistą, stąd zapewne także kontakty syna z ówczesną władzą.

wolność i prawa jednostki stawiali na pierwszym miejscu, i na tych, którzy byli skłonni do ustępstw na rzecz rozwoju gospodarczego kraju.

Przeciw wagą niejako do tej sytuacji stają się dla Nowaczyńskiego kilkakrotnie wspomniane w utworze *Śpiewy historyczne* Niemcewicza. Podkreśla w ten sposób ogromny wpływ na epokę chopinowską tego dzieła, które służyło upowszechnianiu historii dla wszystkich, obfitującej we wzory patriotyzmu⁶⁰. O roli Niemcewicza najlepiej może poświadczyć świadek epoki – Fryderyk Skarbek, notujący w swym pamiętniku:

Tego ducha narodowego w towarzystwie warszawskim podtrzymywał szczególnie Niemcewicz, który złośliwym dowcipem karmił wszystkich, co śmieli zbaczać z drogi obywatelskich powinności (...) i piastował moralną władzę nad całym towarzystwem, będąc poniekąd despotą jego. Nawykły do ciągłych hołdów, zepsuty przez kobiety jak pieszczone dziecko, wzbudzał powszechne poważanie i taką uległość, iż co on uchwalił, to było przez wszystkich uchwalone; co on ganił to było potępione; a kogo on dotknął uszczypliwym wyrazem, ten uchodził za potępionego, lub śmieszności stawał się ofiarą.⁶¹

Nie tylko Niemcewicz jednak podtrzymywał ducha narodowego w środowisku warszawskim. Kolberg jako preludium do gawędy o Fryderyku celowo przywołuje na pamięć „ducha lackiego”. Fenomen największego polskiego kompozytora narodowego rozpatruje w kontekście fenomenu polskości. Właśnie polskości poświęca szczególnie rozdział zatytułowany *Duch lacki*, choć cały utwór jest nią przesączony. Warszawa początku XIX w. była miastem skupiającym wiele narodowości, zwłaszcza przeważali Niemcy, których od dawna do stolicy przyciągały widoki łatwego dorobku. Narrator przypomina o tym zjawisku, gdyż chce:

⁶⁰ Na ten temat zob. A. Witkowska: *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*. Warszawa 1962, s. 57-59 i 169. Istotne także informacje podaje Mieczysław Tomaszewski, który zaznacza, że *Śpiewy historyczne* Niemcewicza znalazły się w repertuarze śpiewów narodowych w domu i pensjonacie Chopinów, zaś na dowód bezpośredniego ich wpływu na młodego Chopina przywołuje relację Eustachego Marylskiego (pensjonariusza Chopinów): „Fryderyk Chopin, skoro przybyłem na pensję, był małym chłopczyką wątłego zdrowia (...) O zmroku, mając wolne chwile od nauki, opowiadaliśmy wypadki z historii polskiej, jak śmierć króla Warneńczyka, Żółkiewskiego, staczane bitwy przez wodzów naszych i to wszystko młody Chopin wygrywał na fortepianie. Nieraz popłakaliśmy się przy tej muzyce, a Żywny zachwycił się jego grą”. Dalej Tomaszewski pisze: „Jeśli zawierzyć Franciszkowi Lisztowi, jeszcze w Paryżu – wówczas w obecności autora *Śpiewów historycznych*, Niemcewicza – Chopin improwizował na ich temat”. (Idem: *Chopin...*, s.26-27).

⁶¹ Cyt. za: T. Frączyk: *Warszawa młodości...*, s. 356.

[...] wykazać z jednej strony, jakie to magnesy mocne leżały w narodzie polskim, skoro tyle opłków cudzoziemszczyzny zdołały wciągnąć, wchłonąć i przetrzymać, a z drugiej strony, jak nieodzowne było w onych czasach przyjście jakichś geniuszów narodowych, aby te moce asymilacyjne w rasie Lechitów spotęgować (MCh, 14).

Zjawisko to zostało nazwane „duchem lackim” przez ojca Kolberga. Rodziny Kolbergów, Bandtków, Lindów Grottgerów, Polów i wielu innych cudzoziemców zasymilowały się do pewnego stopnia z mieszczaństwem warszawskim. Wielu kolonizatorów niemieckich przyjęło kulturę polską, a także pracowało nad jej wzbogaceniem. Narrator przypomina chociażby słownik Lindego, zielnik Jastrzębskiego czy zasługi Bandtkiego dla polskiego sądownictwa. „Magister Colbergus” podkreśla, że w „wysławianiu polskości” cudzoziemcy często przewyższali Sarmatów, co oznaczałoby, iż polskość to wielkość i pluralizm. Owa prawidłowość akcentuje też jedną z miar wartości kultury narodowej, mianowicie zdolność dostosowania się kultury polskiej, czyli zdolność przyciągania nie mieczem, siłą, ale wartościami przez nią posiadanymi. Kolberg-Nowaczyński twierdzi, że trzeba o tym przypomnieć, aby zrozumieć fenomen Chopina czy Mickiewicza, posiadających ogromny *furor patrioticus*, „tak jakby chcieli nadrobić i zasłużyć się specjalnie narodowi za to, że ich przygarnął”. W ten sposób narrator subtelnie wybrnął z dość często spotykanego w wielu biografiiach sporu o narodowość Fryderyka Chopina. Można jeszcze jedną istotną rzecz odczytać na podstawie rozdziału *Duch lacki*, otóż dzięki napływowi różnonarodowościowej ludności:

Spółeczeństwo warszawskie było jakby w wirze napływających i napierających problemów. Nie usypiało w błogim spokoju, nie gnuśniało w dobrobycie, nie zadრęczało się w smutku i przygnębieniu z powodu aresztowań, cierpień i niepokojów. Wystawione na działanie różnych przyływów i odpływów, na nieustanny atak wirów społecznych, kulturalnych i obyczajowych, stało się żywe, twórcze – kryjąc w tym niebezpieczeństwo dla współczesnych i przyszłych pokoleń – niezwykle silnie reagujące na wydarzenia polityczne.⁶²

Trzeba podkreślić to, że Nowaczyński stara się ukazać ówczesną Warszawę w różnych oświetleniach, bo i polityczną, literacką, teatralną i muzyczną. Jeden z rozdziałików tytułuje *Varsovie anno dazumal*. W tytule tym Jerzy Wyszomirski

⁶² Ibidem, s. 25.

dopatruje się *volapükowej* konstrukcji oddającej doskonale „klimat duchowy” epoki⁶³:

„Varsovie”, to godło francuszczyzny, salonów hrabiowskich, kabrioletów przysyłanych po Frycka z Belwederu, całego „parlefranse”, którego nienawidziła nadwiślańska Zuska; „anno” – to byłby imćpan sędzia Borakowski i jego świat [...]; a „dazumal” – to Kolbergowie, Bandtkowie, Lindowie, Loehleffele, czyli Lelewele, Meyznery, Stolzmany, Schweizery, a także Chopiny, którzy tak szybko a dogłębnie podlegali wpływowi „lackiego ducha”, że reprezentacyjną dla nich postacią stała się bohaterka narodowa – generałowa Sowińska, z domu panna Schroeder, córka pruskiego urzędnika.⁶⁴

Zrozumienie tytułu *Varsovie anno dazumal* można jednak zawęzić, jeśli idiom „anno dazumal” przetłumaczyć z języka niemieckiego oznaczałby on „kiedyś za króla Ćwieczka”. W tym rozdziałiku narrator-pisarz umiejętnie obrazuje w bardzo lapidarny sposób właśnie dawną Warszawę, Warszawę „za króla Ćwieczka”. Jak dobry reżyser rozpoczyna niejako od „wprowadzenia” czytelnika przez jedyny drewniany most od ulicy Bednarskiej, napomykając w związku z tym o częstych powodziach, następnie wskazuje na warszawskie bruki, a właściwie prawie całkowity ich brak, kolejno prezentuje uderzające sąsiedztwo pastwisk i szacownych instytucji miejskich, zaś idąc w głąb omija z wielkim trudem tłoczny jarmark, aż wreszcie dochodzi do centrum tworzonego zaledwie przez kilka ulic, gdzie „koncentrował się cały ruch, zgiełk, rwetes, harmider, ścisk oszałamiający”, mijając *city*, przemieszcza się na peryferia, gdzie coraz więcej w krajobrazie dworzków otoczonych ogrodami i Bramą Żelazną, oddzielającą „miasto chrześcijan od Żydowinów”. Nowaczyński dość szczegółowo opisuje dzielnicę żydowską subtelnie sygnalizując żywotny w dwudziestych latach XIX w. problem Żydów. Umiejętnie posługuje się tu aluzją literacką do *Pana Geldhaba* Aleksandra Fredry:

Właśnie wtedy chodziła cała Warszawa oglądać na placu Krasińskich nowy pałac Epsteina, ludek zaś sobie powtarzał: „Geldhaba czy Epsteina, ale kamienica fajna [...]”.

Przy pryncypalnej Miodowej ulicy „Geldhabów” też już było trzech [...].(MCh, 56).

⁶³ Por. rozważania na temat wpływu ogólnej atmosfery czasu na pokolenie chopinowskie w pracy T. Frączyka: *Warszawa młodości...*, s. 316.

⁶⁴ J. Wyszomirski: *Staroświecka gawęda*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 9, s. 4.

Otóż wydane w 1821 r. rozporządzenie carskie mówiło o przeniesieniu licznej ludności żydowskiej z centrum stolicy na przedmieścia i utworzeniu tam dzielnicy żydowskiej. Intencją zamierzeń rządowych było bowiem ożywienie i rozbudowa peryferii Warszawy. Głównie liczone na inwestowanie w rozbudowę znacznych kapitałów żydowskich.

W utworze Neuwertu wyraźnie jest zarysowana również topografia „Syreniego Grodu”. Narrator zaznacza:

Chopinowska Warszawa była chyba najciekawsza i najoryginalniejsza. Wieś wchodziła omal w środek, w *city*, a **miasto nie kończyło się właściwie nigdzie, ale po prostu rozpływało, rozrzedzało we wsiach**. Gościńce, czyli szosy, spotykały się w centrum, a przytulone miasteczka patriarchalne zagarniała stolica. Kiedy byliśmy mali, bardzo mali [Kolberg i Chopin – I. P.] to [...] właśnie wtedy wychodziła Warszawa ze średniowiecza i wchodziła w wiek XIX. W naszych oczach zdejmowała Syrena ugniatający ją stary gorset i wpuszczała kraj do środka (MCh, 50-51).

Te słowa na pewno świadczą o chęci jak najwiarygodniejszego zaprezentowania czytelnikowi Warszawy przełomu oświeceniowo-romantycznego. Wiadomo, że w tym opisie stolicy nie ma żadnej przesady, gdyż taką Warszawę zastał w 1787 r. przyjeżdżający do Polski Mikołaj Chopin i taką samą oglądał jego syn. Trudno było rozróżnić, kiedy przekracza się granice ówczesnej stolicy, ponieważ było to miasto wielkich kontrastów. Obok kamienic czynszowych pojawiały się dworki i pałace ogrodzone drewnianym lub murowanym płotem, a za nimi często zobaczyć można było zabudowania gospodarskie. Już pod koniec XVIII w. król Stanisław August zarządził różne zewnętrzne przemiany miasta, które pozwoliły zrównać Warszawę z innymi stolicami państw europejskich. Od 1815 r. miasto zaczęło rozkwitać, o czym świadczą dane statystyczne i opisy stanu Warszawy, jednak zbyt wielki rozmach reorganizacyjny już w 1820 r. spowodował spory deficyt budżetowy. Ksawery Drucki-Lubecki, objąwszy w 1821 r. urząd ministra finansów, rozpoczął nową politykę, która miała ratować budżet. Niewielu warszawiaków orientowało się w tej rzeczywistej sytuacji skarbu państwa, ponieważ Aleksander I rozwój miasta traktował propagandowo⁶⁵. Efektowność planów zaborcy przyćmiewała stan faktyczny, chociaż mógł go sygnalizować m. in. brak troski o nieopłacalne, ale

⁶⁵ Píše o tym S. Kieniewicz: „Nowy reżim zmierzał do uzyskania szybkich, łatwo dostrzegalnych efektów, do wyeksponowania w upiększonej stolicy zwłaszcza budowli rządowych oraz pomieszczeń dla wojska. Nie szczędzono zatem pieniędzy na inwestycje warszawskie – i to od pierwszych lat, zanim jeszcze skarb państwa stanął na pewnych nogach” (Idem: *Warszawa w latach 1795-1914*. T. 3. Warszawa 1976, s. 47).

niezbędne instytucje, np. szpitale. Ówczesna urbanizacja Warszawy nie uszła uwadze Chopinowskiego biografa:

Z gorączką burzenia szła w parze gorączka budowania, jak to zawsze bywa, szczególnie zaś przed i po roku 1820 (MCh, s. 51).

Nowaczyński plastycznie odtwarza tę metamorfozę, jednocześnie podkreślając oświeceniowe tendencje. Za przykład niech tutaj posłuży zdaje się najdokładniej obrazujące zdanie:

Kościołom też nie darowano [burzono je – I. P.], gdyż było ich za wiele, groziły zawaleniem niektóre, a francmasony przecież rej w mieście wiodły (MCh, 51).

Zmiany zachodziły jednak w samym centrum stolicy, natomiast na jej peryferiach panował osiemnastowieczny krajobraz aż do Listopada 1829⁶⁶.

Oprócz opisów rozwoju XIX-wiecznej Warszawy, nie brak także elementu, który przypomina czytelnikowi, że jest to rzecz o Chopinie. Otóż na kartach eseju odnajdujemy szczegółowe przedstawienie warszawskiej księgarni muzycznej Brzeziny i Sennewalda, miejsca, w którym często gościł Frydryś:

To była jego pierwsza skarbnica. To był pierwszy w kraju i w stolicy handel i wypożyczalnia nut. W pierwszej izbie nie tylko półki i półki od góry do dołu i wielka lada, a na ladzie dla abonentów nowalje europejskie. W drugiej izbie, od podwórza, klawikord firmy Buchholz i kilka fotelików, a na słupku popiersie, rzeźbione z prawdziwego marmuru, praojca opery krajowej. Każdy odgadnie chyba, że był nim nie kto inny jak świętej pamięci przedwcześnie w późnym wieku zgasty Maciej Kamieński [...]. Na ścianie znowuż wisiał konterfekt samego maestra Jana Stefaniego, także praojca muzyki narodowej [...].

Tu u „Brzeziny i Sennewalda”, zacnej spółki czesko-niemieckiej, stałym od pacholeńcia gościem mile widzianym był też nasz Frydryś (Mch, 58-59).

Tadeusz Frączyk o tych wizytach tak pisze:

Niewiele było miejsc w Warszawie, w których Chopin bywał codziennie. I to w przeciągu tak długiego czasu. Wizyty te przewyższały normalny stopień odwiedzin nabywcy-klienta, świadczyły o dużym stopniu zażyłości z właścicielem, z jego współnikiem, z całym personelem zakładu.⁶⁷

⁶⁶ Por. m. in. T. Frączyk: *Warszawa młodości...*, s. 59-86.

⁶⁷ Ibidem, s. 286.

Był to istotny skład muzykaliów w stolicy, gdyż Antoni Brzezina utrzymywał kontakty z różnymi wydawcami i drukarzami krajowymi oraz zagranicznymi (wiedeńskimi, lipskimi, paryskimi, londyńskimi, a nawet mediolańskimi). Według Nowaczyńskiego jest to m. in. przyczyną uznania Warszawy za jedną z europejskich stolic muzycznych. Pisarz twierdzi, że księgarnia była pomieszczona w dwóch pokoikach, w rzeczywistości jednak zajmowała trzy. Ze względu na małe lokum księgarz dostosowywał się do aktualnych potrzeb wydawniczych oraz realizował konkretne zamówienia.

Nadzwyczajnie ważne to miejsce dla młodego Chopina, w którym gościł prawie co dzień, aż do opuszczenia ojczyzny. U Brzeziny miał okazję nie tylko poznawać nowości wydawnicze z dziedziny muzycznej, ale również wydawał własne kompozycje. Poza tym mógł dyskutować z muzykami i poetami w przyległym do księgarni pokoiku z fortepianem. Miejsce to trochę przypominało wspomniane już warszawskie kawiarnie, ponieważ młodzi artyści wymieniali tu opinie o ówczesnych dziełach literackich, czasem również o tych, które objęto cenzurą.

Kolberg-Nowaczyński w kilku akapitach opisuje wartko bujne życie muzyczne ówczesnej Warszawy:

Z pałaców, z kamienic, z dworów szły przez rozwarłe okna w ulice strugi przedniej muzyki. [...] ferwor twórczości samorodnej był wówczas tak wielki, że maestro Elsner w jednym roku pięć oper wykropił i pięć oper mu „galopado” wystawiono i zaśpiewano, co prawda, to pożał się Boże, *quo modo!* (MCh, 60-61).

W *Młodości Chopina* wyraźnie zostaje również zaakcentowana paradoksalna miłość kompozytora do opery. Z wielu biografii, a przede wszystkim z listów Chopina, wiemy, że na bieżąco śledził życie operowe stolicy, jednak przecież nigdy nie napisał żadnej opery. W opisie pożegnania Chopina z Kurpińskim zamieszczone zostały uwagi twórcy „Zamku na Czorsztynie”, które miały nadać kierunek twórczości młodego kompozytora po wyjeździe za granicę. W „Sarmacji”, według Karola Kurpińskiego, „nawet taki, co ma zeza, umie składać poloneza!”, więc jedynie opera, i to opera narodowa, może przynieść nieśmiertelność muzykowi:

„*Opera coronat opus!*” Opera serio. Chcesz dostać się do nieba, operę pisać ci trzeba. [...] Osnów ci nie zabraknie, Szopenie. Hystoria! hystoria ojczysta na ciebie czeka! Golconda na ciebie czeka! Golconda na ciebie czeka! Co monarcha, to opera. Ile mieliśmy monarchów, tyle operów musisz napisać! [...] Twoje miejsce między

Rossiniem a Mozartem. Ja ci mego miejsca ustępuję! Przy świadkach ustępuję! (MCh, 211).

Prócz przekonania o tym, że jedynie opera narodowa może uwiecznić kompozytora, Kurpiński zachęca młodego Fryderyka do wyjazdu za granicę, ponieważ uważa, iż ojczyznę najbardziej kocha się, gdy jest się od niej oddalonym, a „Wielkie dzieła kunsztów rodzą się tylko *ex nostalgia!*” Twórca wielu oper związanych z polską tematyką, rozpoznał geniusz Frysia i zdawał sobie sprawę z tego, że będzie on jego następcą, ale nie przypuszczał, iż Chopin będzie tak znakomitym narodowym kompozytorem wpisującym się w pamięć wielu pokoleń, nie tylko rodaków, bez napisania choć jednej opery.

Nowaczyński nie dba o kronikarską rzetelność, nawet ubarwia fakty, gdyż na przykład Chopin nigdy nie grał *Veni Creator* na ślubie. Celem nie jest jednak odtworzenie repertuaru muzycznego oświeceniowo-romantycznej Warszawy, a raczej błyskotliwe ukazanie tego, iż w owym czasie pod tym względem miasto dorównywało innym muzycznym stolicom europejskim.

Twórca *Młodości Chopina* prezentuje także w interesujący sposób Warszawę teatralną i literacką poprzez liczne aluzje do ówczesnie powstających czy wystawianych dzieł. Sygnalizuje, iż upodobania teatralne warszawiaków, skupiały się przede wszystkim wokół fars, komedii, chociaż właściwie rzeczywistość była inna, gdyż starsze pokolenie oczekiwało od Ludwika Osińskiego ambitniejszego repertuaru, zaś Osiński-dyrektor teatru preferował sztuki cieszące się powodzeniem wśród publiczności⁶⁸. Na szczególną uwagę zasługuje przywołanie *Podróży do Ciemnogrodu* Stanisława Kołki Potockiego. Autor pisze paszkwil na ówczesne wsteczństwo intelektualne, na korupcję i samowolę zaborcy, a także pochwała rewolucję. Ta ostra satyra na absolutystyczne państwo, którym rządzi Najciemniejszy Pan jest niezwykle czytelną aluzją obrazującą atmosferę Królestwa Kongresowego⁶⁹. Nowaczyński, przez nawiązanie do tego utworu, wskazuje zwłaszcza krytyczne spojrzenie na arystokratów, którzy nie potrafili rozpoznać prawdziwego geniuszu „bogów zesłańca”, a przede wszystkim nie odczuwali potrzeby wsparcia jego muzycznego rozwoju. Część tej warstwy społecznej widziała w Chopinie Cherubiniego, pozostali – Moszelesa, ale nie starali się zauważyć tego, że jest on niepowtarzalnym, oryginalnym talentem i osobowością.

⁶⁸ Por. A. Kowalczykova: *Warszawa...*, s.75.

⁶⁹ Ibidem, s. 43.

Młodość Chopina Adolfa Nowaczyńskiego to bogate źródło informacji o Chopinowskiej Warszawie i o jej „sercu” – młodym Fryderyku. Każdy rozdział to kaskada polskości, która wybucha różnorodnymi odcieniami. W tym miejscu nie sposób objąć całego bogactwa tego utworu, ponieważ mnogość wątków, „soczystość” języka i wartkość fabuły przekracza zamierzenia tej pracy. Zastosowana tu wyimkowość wydaje się konieczna, by ukazać konstrukcję biograficznego ujęcia młodzieńczego etapu życia „naszego skarbu nad skarby”. Trzeba jednak podkreślić, że ograniczenie sugerowane tytułem *Młodość Chopina* jest tylko pozorne. Kilka razy na kartach książki sygnalizowana jest przyszłość kompozytora znad Utraty. We fragmencie, który dotyczy wiejskich wakacji Frysia pojawia się zakamuflowana – w sposób niedościgły – informacja o stosunku do kobiet i związku z George Sand (Aurorą Dudevand):

Bywało, że z oczarowania po prostu płakał, nawet nie płakał, szlochał. Raz tak wyjechał na kłaczce Aurorze, zabałamucił się [...] (MCh, 44).

Aluzja do przyszłej znajomości z francuską pisarką następuje również podczas opisu salonu Borakowskiego, gdzie grywał Chopin „mimo woli zapatrzon w Bacciarellowską... «Aurorę budzącą Amfiona»”. Wreszcie w zakończeniu eseju Nowaczyńskiego – po pożegnalnym spotkaniu z Karolem Kurpińskim – następuje opis nocnego koszmaru, w którym prześladowuje go myśl o tworzeniu oper narodowych i...:

Jakaś wielka, nadnaturalnej wielkości ni to dziewczyna, ni to kobieta, ni to mężczyzna, w hajdawerach i w arabskim burnusie, i ma cygaro w ustach [...] (MCh, 235).

Oczywiście opis ekstrawertycznej osoby idealnie pasuje do pani Sand.

Po wprowadzaniu czytelnika w różne nastroje bliskie Fryderykowi Chopinowi biografia wybrzmiewa wzruszającą nutą nostalgii:

Za godzinę odjeżdżać miał w Świat i w Sławę. W domu rodzicielskim już zaczynała się krzątanina. Już słychać było głos pani matuli (MCh, 236).

Los polskiego artysty

O *Życiu Chopina* Kazimierza Wierzyńskiego

I

Życie Chopina Kazimierza Wierzyńskiego to dzieło wielokrotnie intrygujące z wielu powodów. *Primo* biografia powstała w momencie niemocy twórczej naszego skamandryty i jednocześnie stała się wyzwoleniem, które zaowocowało tomikiem *Korzec maku*. *Secundo* jest to opowieść o twórcy-muzyku pisana ręką twórcy-poety, który nigdy nie miał bliższego kontaktu ze sztuką dźwięków. Wreszcie utwór ten to przede wszystkim rzecz o Polsce w kontekście percepcji życia i twórczości kompozytora narodowego, a jej celem stało się przybliżenie ojczyzny czytelnikowi amerykańskiemu przy pomocy osoby Fryderyka Chopina. Postać „rodem Warszawianina, sercem Polaka, a talentem świata obywatela” jest jak najbardziej odpowiednia do tego zadania, wszak Chopinowska twórczość to spójnia pierwiastków polskiej i europejskiej sztuki. Książka Wierzyńskiego pozornie wydaje się skomponowana ze schematycznych i prostych rozdziałów, jednak w tej prostocie można dostrzec nietypową kłamrę kompozycyjną, otóż tekst właściwy poprzedza szkic *Chopin i wiersze*¹ – niejako preludium, określające zmagania autora z materiałem biografii Fryderyka Chopina. Rozdział finalny zatytułowany *Requiem* staje się nie tylko pośmiertnym epitafium dla twórcy *Etiudy rewolucyjnej*, lecz niezwykłą kondensacją myśli na temat doskonałej twórczości Fryderyka.

Marian Hemar, pisząc o skamandrytach, dziwi się, że Kazimierz Wierzyński podjął to biograficzne zadanie, gdyż:

Wierzyński – jeszcze gorzej, był na muzykę obojętny. Nie pamiętam, bym go kiedy widział na koncercie, bym go kiedy słyszał rozmawiającego na tematy muzyczne. Ciekawa to rzecz, że właśnie Antoni Słonimski pisał wiersze najbardziej przesycone muzyczną wibracją słowa, a Kazimierz Wierzyński jest autorem książki o życiu Chopina, która poza swymi zaletami narracji i konstrukcji, poza rzetelnością

¹ Tekst zaczerpnięty z *Mojej prywatnej Ameryki*, wyjaśniający polskiemu czytelnikowi okoliczności powstania *Życia Chopina*, a także oświetlający powikłania drogi twórczej Wierzyńskiego. Utwór ten jest poprzedzony odautorską uwagą: „Książkę tę napisałem w stulecie śmierci Chopina z myślą o czytelniku amerykańskim. Czytelnika polskiego proszę, aby zechciał wziąć to pod uwagę”.

biograficzną i poza malarstwem epoki, uderza i zachwyca na każdym kroku prawdą muzycznej psychologii, trafnością i pięknem muzycznej analizy².

Waldemar Smaszcz dostrzega jednak:

Bo chociaż przez wiele lat swojej działalności pisarskiej nie zdradzał [Wierzyński – I. P.] głębszych związków z muzyką, nie można powiedzieć, aby był na nią obojętny. Przeciwnie, od swoich pierwszych „szalonych” wierszy z *Wiosny i wina* i *Wróble na dachu* chłonał świat zmysłami, wśród których zmysł słuchu **nie należał bynajmniej do ostatnich** (podkr. – I. P.). „Słucham i patrzę... – pisał w jednym ze swoich najpierwszych wierszy – I nie ma zachwyt mój granic i końca!” Wspominając zaś swoje galicyjskie dzieciństwo wyznawał: „Znałem [...] Każdy walc katarynki smętnie monotony.” Ślady muzycznego „postrzegania” świata odnajdujemy w takim choćby wersie: „Deszcz bębni drobnym na oknach staccatem.”³

Wierzyński jednakże wprost przyznaje się do tego, że przeżywając – jako Polak i poeta – bardzo trudny okres nie miał aspiracji na muzykologiczne potraktowanie egzystencji największego polskiego kompozytora, choć bezpośrednio wyznaje, iż ta książka „otworzyła” mu Amerykę.

Biograf w *Chopinie i wierszach*⁴ objaśnia swe „zapodziejanie się” w Ameryce jako pięcioletni stan niebytu:

Pięć pierwszych lat mieszkałem w Stanach nieobecny w tym kraju. Myślami byłem w Polsce. (Ż, 5)⁵

Kazimierz Wierzyński po wojnie był świadomy nieodwołalnej utraty „kraju lat dziecinnych”, ta świadomość zaowocowała kryzysem psychicznym, bezradnością, wręcz poczuciem zbędności literatury, wyczerpaniem możliwości dotychczas stosowanego języka poetyckiego, a ostatecznie kilkuletnią niemocą twórczą na emigracji. Milczenie to nie było jednak zwyczajnym oniemieniem, ponieważ jak zauważa Zbigniew Herbert:

Była w nim żywa, autentyczna pasja, niezgoda, ale także pilne nasłuchiwanie tego, co dzieje się w kraju, cierpliwa uwaga dla racji odmiennych. Gniew, oburzenie, wstyd

² M. HEMAR: *O autorze „Życia Chopina”*. W: *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*. Zebrał i oprac. P. KĄDZIELA. Warszawa 2001, s. 98.

³ W. SMASZCZ: *Rodem Warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel*. W: K. WIERZYŃSKI: *Życie Chopina*. Białystok 1990, s. 318.

⁴ Tekst główny *Życia Chopina* jest poprzedzony przez wydawcę tym rozdziałem, który został wyjęty z książki K. WIERZYŃSKIEGO: *Moja prywatna Ameryka*. Londyn 1966.

⁵ W niniejszej pracy korzystam z edycji: K. WIERZYŃSKI: *Życie Chopina*. Kraków 1978. Dalej skrót – Ż, cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony.

– wszystkie formy gorzkiej miłości – ale nigdy obojętność, zółć czy wyniosłość wieszczą, o które pomawiała go plotka.

Poezja Kazimierza Wierzyńskiego nadawała imiona zbiorowemu doświadczeniu. Reagowała na zdarzenia istotne. Była kroniką nadziei i rozpacz, sejsmograficznym zapisem doli narodu⁶.

Owo „sejsmograficzne” wyczulenie na sytuację w ojczyźnie poety stanowi osobliwe podobieństwo do wrażliwości kompozytora narodowego. Sam Wierzyński pisze o czasie wojny:

Żyjemy w nim jakby wewnątrz otwartej, pulsującej rany, bardziej porażeni cierpieniem, niż świadomi swej zguby lub ratunku. Kataklizm, który wybija świat z orbity, wykołaja i nas, którzy raczej szukamy ocalenia niż ciekawi jesteśmy analizy doświadczeń. Śród tych zaburzeń i przewrotów zdobyć się na próbę obiektywności, wznieść się ponad wszystko, co nas gubi i wywyższa, niszczy i zbawia – na to trzeba zaiste nadludzkiej równowagi i siły, a może nieludzkiego znieczulenia i obojętności⁷.

A w innym miejscu konkluduje:

Los żyjących, los przymusowego milczenia i prześladowań, wobec których nasze bezpieczeństwo wydaje się przewiną, tym jaskrawiej uprzytamnia nam nasze obowiązki⁸.

Obowiązek lirycznej pamięci o bolesnych doświadczeniach Apokalipsy spełnionej i martyrologii Polaków uwidacznia się w zwielokrotnieniu twórczego wysiłku, gdyż poeta co roku publikuje kolejne tomiki poetyckie w latach 1940 – 1946. Dotychczas była to częstotliwość jednego tomu wierszy co dwa lata. Dramat poety staje się więc jeszcze głębszy, ponieważ, po ukazaniu się *Krzyży i mieczy*, następuje załamanie i zamilknięcie twórcy *Wolności tragicznej*. Okres bezwładu poetyckiego jest nie tylko interesujący ze względu na powstawanie *Życia Chopina*, ale przede wszystkim dlatego że wówczas poeta z ogromnym wysiłkiem przedstawia się na tory prozy. Przez całą wojnę Kazimierz Wierzyński gorąco wierzył, że Polacy pokonają przemoc najeźdźców. Nie jest tajemnicą, że nadzieje te wiązał z orientacją polityczną reprezentowaną przez rząd polski na uchodźstwie. Oczywisty staje się więc w takich okolicznościach ogromny wstrząs, rozgoryczenie, a ostatecznie

⁶ Z. HERBERT: *O Kazimierzu Wierzyńskim zapiski do wspomnień*. „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 14, s. 7.

⁷ K. WIERZYŃSKI: *Współczesna literatura polska na emigracji*. New York 1943, s.2.

⁸ Tamże, s. 46.

załamanie się niekorzystną dla ojczyzny sytuacją po 1945 roku. Po latach pisze o tym położeniu:

Po *Krzyżach i mieczach*, które jak pięć innych książek wydanych podczas wojny – wypełnione były wierszami o Polsce i jej losach, zrozumiałem, że już nic do tych wierszy dodać nie mogę. Znalazłem się, jak my wszyscy, sam na sam z klęską, bez żadnego wpływu na cokolwiek, w pełnym poczuciu obezwładnienia. (Ż, 10)

Wierzyński, który nie zwykł zwierzać się przed czytelnikiem, pisząc *Życie Chopina* wyjawia wprost ówczesny stan swego ducha. W *Chopinie i wierszach* skamandryta zaznacza dobrowolną izolację na obczyźnie:

Pięć pierwszych lat mieszkałem w Stanach nieobecny w tym kraju. Myślam byłam w Polsce [...]. Poruszałem się tylko wśród Polaków, Amerykę oglądałem przez okno. **Trudny to był okres** (podkr. – I.P.), nie wiedziałem, gdzie się podziać, co robić. (Ż, 5)

Nie jest to zresztą jedyne odsłonięcie duszy poety, ponieważ w *Liście do przyjaciela* z tomiku *Korzec maku* czytamy:

Stało się,
Wyjechaliśmy z Nowego Jorku.
Żyjemy na łasce Pana Boga.
Najbliższe okno świeci się od nas o milę.
Mieszkamy w śnieżnych lasach,
Zaszyci jak w worku.
Wąska, polna droga
Kończy się tuż za domem.
Trochę ptaków z nami.
Tyle.
[...]
Tak. Uciekłem od życia i miasta.
Uciekłem od śmierci i nędzy.
Ale nie tylko dlatego, że tam umierałem,
[...]
Uciekłem tu – może odżyję,
I wróci mi mowa.⁹

Ten fragment liryku jeszcze bardziej oświetla ówczesny sposób odczuwania. niepokoję, obawy autora *Korca maku*. Mimo tonu rezygnacji, dźwięczy tu nuta nadziei związana z „odżyciem” i odzyskaniem „mowy”. W czasie wojny poeta ogląda Amerykę „przez okno”, natomiast po wojnie stwierdza: „ocknąłem się w Ameryce jak

⁹ K. WIERZYŃSKI: *List do przyjaciela*. W: *Wybór poezji*. Wybór, opracowanie tekstu, wstęp K. DYBCIAK. Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s.293-297.

śródmieście nieznanego, prześlępionego rzeczywistości”. Marian Stępień dostrzega, iż ówczesna sytuacja Wierzyńskiego jedynie pozornie nie uległa zmianie. W rzeczywistości musiał on jednak dokonać nowych refleksji, ocen, podjąć istotne decyzje oraz na nowo spojrzeć na Stany Zjednoczone. „Okres przejścia z jednej fazy: emigracji z przymusu, w drugą: emigracji z wyboru – jest dłuższym okresem twórczego milczenia poety, niemożności pisania, fatalnego samopoczucia.”¹⁰ Wierzyński po zakończeniu drugiej wojny światowej uświadomił sobie, że jego domowa ojczyzna, ziemia karpacka miała się znaleźć poza granicami Polski, więc powrót do ojczyzny stałby się powrotem niepełnym. Mimo tak trudnej sytuacji dla poety, która doprowadziła go do głębokiej depresji psychicznej i niemocy twórczej, zawsze uznawał on Polskę za swoją ojczyznę. Taki stan wewnętrzny bardzo przypomina odczucia bohatera jego literackiej biografii. Chopin, będąc za granicą, także stale był myślami w ojczyźnie. Najdobitniej zdają się to poświadczać słowa zaczerpnięte przez biografę z korespondencji kompozytora:

Jakkolwiek nie brałem udziału w rewolucji 1831 roku, sercem byłem z tymi, co ją robili. Dlatego uważam się za emigranta i ten tytuł nie pozwala mi przyjąć innego (Ż, 217)

lub relacja Stanisława Koźmiana o pobycie Fryderyka w Londynie w 1837 roku:

[...] Nikogo nie zna, z nikim się nie chce widzieć [...]. (Ż, 217)

Z tego wyznania – podobnie jak z odautorskiego – przebija głęboki patriotyzm, całkowita nostalgia i koncentracja myśli na Polsce. Takie uczucia obrazują głębokie przeżywanie, absolutne zaabsorbowanie Polaków tragicznymi losami ojczyzny i rodaków, które prowadzi wręcz do „paraliżu” egzystencji. O Fryderyku Chopinie Wierzyński pisze:

Męczył się losami kraju i nieraz myślał, jak niełatwo być Polakiem wśród świata obcych. Parę przygód pouczyło go, co znaczy dookolna oziębłość i jak gorzki posmak ma ludzka wrogość. (Ż, 132)

Maria Janion natomiast pisze o Chopinie, charakteryzując jego pragnienie odnalezienia domu na obczyźnie – właściwie należałoby zaznaczyć, iż niemożliwe było

¹⁰ M. STĘPIEŃ: *Dalekie drogi literatury polskiej: (szkice o literaturze emigracyjnej)*. Kraków 1989, s.254.

utworzenie domowej atmosfery poza rodziną, ojczyzną, a raczej był to jedynie zastępnik, dom przybliżony – i wskazuje Chopinowskie bycie „pomiędzy”, które czyniło kompozytora istotą eteryczną, nieziemską w oczach jemu współczesnych¹¹. Zamyślając się nad zwierzeniem Wierzyńskiego, można pokusić się o snucie analogii w przeżywaniu tułaczego losu w obcej ziemi przez obu artystów. To, co łączy Wierzyńskiego-emigranta z Chopinem-emigrantem, pomimo różnicy historycznych powikłań, to głębokie przekonanie o ponadczasowej, moralnej wartości sztuki, o jej ocalającej mocy pośród niesprzyjających meandrów dziejów. Autor *Życia Chopina* poniekąd napisał więc także książkę o sobie, ale zdaje się przede wszystkim o sile polskiej kultury. Wrażliwy czytelnik głębiej wnikając w fabułę *Życia Chopina* może zauważyć Mickiewiczowską tradycję, nieobcą przecież Wierzyńskiemu-lirykowi¹². Otwierający to dzieło opis wędrówki Mikołaja Chopina, zmierzającego do Żelazowej Woli zasadniczo poprzez wręcz liryczny obraz polskiej przyrody tak bardzo kojarzy się z Panem Tadeuszem, który powraca do dworku w Soplicowie:

Majątek ten leżał około trzydziestu mil od Warszawy, nieco w bok od głównego gościńca, biegnącego ze stolicy Polski wprost na Zachód. Jechało się przez kraj równinny, otwarty zewsząd dla oka i objęty na dalekim horyzoncie w granatowe smugi lasów. Z prawa i z lewa leżały żółte pola, wygrzane w jesiennym słońcu, podzielone miedzami, na których samotnie rosły dzikie grusze i jabłonie. Jeśli w tych przestrzeniach, bezbrzeżnych jak morze, spokojnych, trochę monotonnych i trochę melancholijnych, zarysowały się nagle wielkie wyspy drzew, pod ich osłoną krył się z pewnością dwór szlachecki. (Ż,19)

Podobnych opisów ojczystej przyrody można znaleźć o wiele więcej w rozdziałach poświęconych polskiemu etapowi życia Chopina. Gdy narrator przedstawia wakacje Frycka w Szfarni, zwięźli cytując z jego listu: „Chodzę do lasu” obudowuje takim oto poetyckim obrazem:

¹¹ M. JANION, M. ŻMIGRODZKA: *Fryderyk Chopin wśród bohaterów egzystencji polskiego romantyzmu*. „Rocznik Chopinowski” 1987. T. 19, s.40.

¹² Píše o tym Marian Stępień: „Warunki życia emigranta określiły rozłożenie uwagi pomiędzy różne okresy życia i twórczości Chopina. Nostalgiczna wrażliwość poety dyktowała odpowiednie słowa. Pamięć o historii i współczesnych losach narodu ułatwiała trafną interpretację związków łączących biografię Chopina – a także jego kompozycje – z polskim podglebiem.

[...] Wierzyński sam należał, jak świadczą o tym jego wiersze, do tych, którzy pozostawali pod trwałym urokiem wiejskich polskich nocy. Muzyka Chopina wywoływała określone obrazy i emocje. W takich to zapewne momentach musiało następować to, o czym pisał w *Mojej prywatnej Ameryce*: przechodzenie od biurka do biurka; od stronicy o Chopinie do własnych wierszy”. M. STĘPIEŃ: *Dalekie drogi...*, s.262-263.

[...] A jednak miewał [Chopin – I. P.] interesy w lesie! Na porębach, niby na tajemniczych cmentarzach, prażyło słońce i unosił się zapach ściętych drzew. Każde z nich pachniało inaczej. Leszczyny gorzko, wierzby próchnem, a sosny jak kwaśny chleb, którego mu jadać nie było wolno.

Ziemia ciągnęła go jak magnes, coraz bardziej w głąb swych uroków. [...] W domach tych [w wiejskich dworach – I. P.] zamieszkiwała polska tradycja, na ścianach wisiały karabele i portrety rodowe, mahoniowe meble świeciły złoceniami *empire'u*. Przechowywał się tu styl szlacheckiego życia, pełen zamaszystych gestów i dumy, i duch przeszłości, porywczy, ale i chętny ludziom, gościnny dla obcych i **rozko-chany w swojej ziemi**¹³ (podkr. – I. P.). (Ż, 55)

Wreszcie w opisie koncertu młodego kompozytora w Żelazowej Woli, przed pożegnaniem z ojczyzną, narrator zawiera słowa ogromnej wagi dla twórczości Chopina. Wyeksponował rangę polskiego pejzażu. Zasugerował, że należy mieć go w pamięci, aby zrozumieć Chopinowską muzykę: „[...] przecież przyszedł na świat wśród tych spokojnych pól, gdzie ulatywała teraz jego muzyka, niesiona ponad te same stare drzewa i pod te same wieczorne gwiazdy” (Ż, 117). Niezmiernie istotne dla dopełnienia właściwego odbioru muzyki Fryderyka są stwierdzenia narratora o odniesieniu Chopina do folkloru: „Nie lubił programowego folkloru i szukał w ludowej muzyce nie surowych tematów, lecz tchnienia ziemi płynącego ponad czas i przestrzeń” (Ż, 122). W *Życiu Chopina* pobrzmiewają dobrze znane słowa z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, które są pożegnaniem krainy szczęśliwego dzieciństwa i młodości. Wierzyński kilkakrotnie ich używa, mówiąc o koncercie pianisty w polskim dworze: „Były to rzeczywiście **ostatnie** jego wakacje przed wyjazdem, ale nikt nie przypuszczał, że będą one **ostatnie** w Żelazowej Woli i **ostatnie** na polskiej ziemi” (Ż, 117)¹⁴.

Poeta zagłębiając się w Chopinowską biografię, słuchając nagrań utworów polskiego kompozytora, a wreszcie kontemplując przyrodę amerykańską odnalazł *anti-dotum* na niemoc twórczą. Jego przyjaciel Artur Rodziński¹⁵ – wybitny dyrygent –

¹³ W podkreślonych fragmentach można zauważyć tak częsty motyw ziemi w liryce Kazimierza Wierzyńskiego, a jednocześnie nostalgię, która była mu równie bliska jak bohaterowi jego biografii. O czym świadczy bardzo sensualny opis ojczystego krajobrazu.

¹⁴ Marian Stępień dostrzega tu podobieństwo z biografią Wierzyńskiego: „Pisząc te słowa nie mógł Wierzyński, zwłaszcza tuż po wojnie, gdy stał przed wyborem: wrócić czy pozostać, i gdy podejmował decyzję skazującą go na *paszporty, obywatelstwa, / Emigracyjne wizy* – nie mógł nie pomyśleć o wakacjach w 1939 roku, ostatnich dla niego na polskiej ziemi”. M. STĘPIEŃ: *Dalekie drogi...*, s.265.

¹⁵ Po latach Wierzyński powraca do wspomnień o genezie swej biografii w słowie poświęconym pamięci polskiego dyrygenta, który zmarł w 1958 roku: „Doznałem od Rodzińskiego rozlicznych dowodów przyjaźni przez długie lata, od spotkania w Kalifornii przed wojną i przez pobyt w Ameryce podczas wojny i po niej. Spędzałem u niego miesiące, czułem się jak w rodzinie, dopuszczony do wszystkich trosk i radości. On poddał mi myśl napi-

dostrzegł niepokojący kryzys i w roku 1946 zachęcił pisarza do napisania książki o Chopinie z okazji stulecia jego śmierci. Polecającym wstępem miał zaopatrzyć tę biografię natomiast Artur Rubinstein, co było istotne wówczas na amerykańskim rynku wydawniczym. Wpierw praca prawie w ogóle nie postępowała, dlatego po pewnym czasie Rodziński zaproponował poecie wyjazd z Nowego Jorku do jego posiadłości w górach Berkshire, koło miasteczka Stockbridge w stanie Massachusetts. Píše o tym Wierzyński w *Mojej prywatnej Ameryce* i w szkicu *Chopin i wiersze*:

Farma leżała na końcu polnej drogi, poza nią rozpościerały się lasy właściwie puszcza amerykańska. Składała się z zabudowań gospodarskich i trzech domów mieszkalnych, głównej rezydencji, pawilonu gościnnego i domu dla farmera. Jeździło się po niej serpentynami, po wzgórzach ciągnęły się w nieskończoność strzyżone trawniki, przy ogrodzie warzywnym stały ule. Pośrodku tych wzgórz i dróg rosła gigantycznych rozmiarów sosna, pobita piorunami, ale niezłomna, zwana przez nas katedrą. Ze wzniesienia, na którym stał główny dom, widać było grzebienie kilku pasm górskich, nocą wybłyskała spoza nich zorza polarna, o świcie przychodziły samy na półko lucerny. (Ż, 5-6)

Poza różnymi faktami o gwałtownym zwrocie w powojennej biografii autora *Życia Chopina* decyduje ten właśnie wyjazd, na co zwraca uwagę Waldemar Smaszcz:

Poza wszystkimi innymi zadecydował fakt powrotu w naturalny krajobraz, gdzie wszystkie niemal prawa dyktuje natura, a jej nieskłamane prawdy każą człowiekowi inaczej spojrzeć na świat. Przypomnijmy, co pisał Wierzyński w tomie *Cygańskim wozem* o rodzimym pejzażu, wówczas łatwiej zrozumiemy skalę przeżyć, jakich musiał doznać po znalezieniu się wśród surowej, jakże fascynującej przyrody amerykańskiej: *Najbardziej nostalgiczne wspomnienia mam ze szkolnych czasów, z wędrówek na Bubniszcze i Urycz, przez Synowódzko na Paraszkę, pod Kałusz, Dolinę, Wygodę. Nagle polany w lasach, kiedy z chłodnego cienia wychodzi się na złotą misę kapiących traw, legowiska sarnie z wygniecioną pościółką, dzikie maliny wśród pajęczyn, na których rosa nie wysycha do południa, i przełęcz, gdzie wieje mocny wiatr i otwierają się dwa widoki z prawa i z lewa, spadające w dół, z kusymi wsiami w georginiach i malwach, z dziewanną, z jastrzębiami pod niebem i kwiczołami na jałowcach jesienią. Ach, gdyby można pójść raz jeszcze krętą i żółtą ścieżką, wydeptaną na zboczu przez krowy, albo przez gęste łąki po pas, po czarne ściany buków i sosen w Karpatach.*¹⁶

Początkowo Kazimierz Wierzyński, jak sam przyznaje, niechętnie odniósł się do propozycji złożonej przez przyjaciela, tłumacząc się brakiem doświadczenia oraz do-

sania *Życia Chopina*, zachęcał mnie do tego i pomagał mi w tej pracy”. K. WIERZYŃSKI: *Cygańskim wozem. Miasta, ludzie, książki*. Londyn 1966, s. 145.

¹⁶ W. SMASZCZ. „Ślepy od miłości, goryczy, od klęsk i od szczęścia...”. „Poezja” 1989, nr 7, s.38.

robku biograficznego¹⁷. Ze względu na nieustępliwość pomysłodawcy skamandryta jednak podjął trud spisania kolei życia Fryderyka Chopina. Kolejnym powodem było dostrzeżenie przez niego, iż czytelnik amerykański, który niewiele lub nic nie wie o Polsce, nie ma możliwości dotarcia do rzetelnych informacji, ponieważ dostępne mu źródła traktują polskiego kompozytora po macoszemu nadinterpretując fakty z jego biografii, a także bardziej skupiają się na paryskim etapie życia. W pierwszym wydaniu encyklopedii Columbia naszemu kompozytorowi narodowemu poświęcono ledwie kilkanaście wierszy, natomiast we wczesnym wydaniu wielotomowej encyklopedii Grov'a: „Chopin zaczynał się i kończył na pięciu i pół stronach, przy czym autor pomawiał go o nikłą inteligencję i żałował, że jego wychowanie i wykształcenie nie stało na wyższym poziomie (Ż, 6). Wierzyński zestawia te „pięć i pół strony” z biogramem Franciszka Schuberta, który w przywołanej encyklopedii zajmował pięćdziesiąt pięć stron. Autor *Życia Chopina* wprost wyjaśnia, że jego spojrzenie na Chopina-twórcę zmieniło się zasadniczo po zapoznaniu się z tymi publikacjami:

Jednocześnie obraz wewnętrzny Chopina, jego osobowość twórcza zaczęła przedstawiać mi się nieco odmiennie niż moim poprzednikom. Pomijam już typowo polski, sentymentalny stosunek do Chopina z wierszy Ujejskiego, rzeźby Biegasa, obrazów Gwozdeckiego. Inne, poważniejsze próby przedstawienia jego istoty artystycznej i jego psychologii ludzkiej także nie wydawały mi się przekonujące. Być może jest coś słusznego w porównaniu Chopina z Baudelaire'em, które zrobił André Gide. [...] Znał [Chopin – I. P.] jeden wzór do naśladowania: doskonałość, która nie była dla niego tylko męczącą chimera. (Ż, 7)

Ponadto pisarz-emigrant pragnie wiarygodnie ukazać Amerykanom polski etap życia Fryderyka, który w pełni uformował osobowość geniusza. Był on zwykle pomijany przez badaczy zagranicznych bardziej koncentrujących się na etapie emigracyjnym i w ten sposób błędnie przejawiających wpływy kultury francuskiej na

¹⁷ K. Wierzyński wspomina: „Był pierwszy bodziec. To był pierwszy człowiek, który mi o tym wspominał i to była pierwsza myśl, którą od niego przejąłem. Muszę powiedzieć, że nie przyjąłem tego obojętnie. Nie jestem muzykologiem, nie pisałem nigdy żadnej biografii i nie wiedziałem jak się zabrać do tej rzeczy. I z początku przyjąłem to raczej opornie, ale już tak niby z nałogu popchnięty przez niego zacząłem szperać po różnych rzeczach i powoli, powoli się rozpałałem do tej idei. Przede wszystkim, uderzyło mnie jedno, że Chopin, mimo jak największego wzięcia na całym świecie – o czym nie potrzebujemy mówić – w encyklopediach był traktowany nieodpowiednio, moim zdaniem. I to mnie bardzo rozdrażniło.” „*Życie Chopina*. Rozmowa Jana WINCZAKIEWICZA z Kazimierzem WIERZYŃSKIM w paryskim studio R.F.I. w 1960 roku”. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”. Toruń 2001, z. 4, s. 213.

muzykę polskiego Kopernika fortepianu. Takie pochylenie nad geniuszem kompozytora, „najzupełniejszego artysty” spowodowało uwolnienie od porażenia wojną i sprowokowało wyzwolenie nowej tematyki i stylu poetyckiego. Wierzyński wówczas wyznaje:

Obok zeszytów z rękopisem *Chopina* położyłem inny zeszyt i w nim uciekłem od mojej prozy do wierszy. Tak zaczął się nowy ich zbiór, który nazwałem potem *Korzec maku*.

[...] Wiersze te stały się dla mnie odnowieniem. Porzuciłem dawne tematy i dawną formę i poczułem się nagle wśród nowych obszarów poetyckich o nie przeczuwanych urokach. Po *Krzyżach i mieczach*, które – jak pięć innych książek wydanych podczas wojny – wypełnione były wierszami o Polsce i jej losach, zrozumiałem, że już nic do tych wierszy dodać nie mogę. Znalazłem się, jak my wszyscy, sam na sam z naszą klęską, bez żadnego wpływu na cokolwiek, w pełnym poczuciu bezwładności. I wtedy właśnie, na tym odludziu, w ciszy czasu upływającego wolno, ocknęła się we mnie świadomość, że **mam w ręku instrument, który może mnie unieść ponad klęskę** [podkr. – I. P.]. (Ż, 10)

Chopinowska muzyka poruszyła więc zamarłe struny wrażliwości poetyckiej Wierzyńskiego i skłoniła go do głębokiej refleksji nad „instrumentem” słowa potężniejszym od przemocy i nikczemności epoki. Uświadomiła mu, że może „ocalać wolność poety i wierność jego powołaniu” (Ż, 11). *Życie Chopina* również jest książką dla zagranicznego czytelnika, ale wydaje się też owocem refleksji biografa nad losem wielkiego Polaka zrodzonym ku pokrzepieniu serc, a może przede wszystkim ku pokrzepieniu serca autora, czego świadectwem jest odrodzenie poetyckie i nowa nadzieja na tworzenie liryki odrębnej od dotychczasowego nurtu. Artur Hutnikiewicz zwraca uwagę na gwałtowną przemianę artystyczną twórcy *Korca maku*:

W *Korcu maku* dokonał Wierzyński wyczynu, który się prawie nigdy nie zdarza poetom. Zbliżając się do sześćdziesiątki, odmienił całkowicie swój warsztat twórczy¹⁸.

Warto zatem przyjrzeć się temu rozważaniu o znaczeniu słowa poetyckiego. Autor *Życia Chopina* pisze dalej tak:

Słowo jest nie tylko dźwiękiem, którym wyraża się pojęcie, nie tylko środkiem porozumiewawczym i mnemotechnicznym. Słowo jest także samoistnym życiem, które toczy się na przestrzeni wielu setek lat, ma swoje wzniesienia i upadki, rozkwita lub zamiera. W słowie odbija się świat jak na kolorowej fotografii, a dzieje świata wypo-

¹⁸ A. HUTNIKIEWICZ: *Portrety i szkice literackie*. Warszawa – Poznań – Toruń 1976, s. 196.

wiadają się w słowie dokładniej niż na odciskach stóp na przedhistorycznym kamieniu. Słowo jest najbardziej osobistym uczestnictwem człowieka w świecie i najwyższym świadectwem życia. Po ostatnim słowie następuje śmierć.

Myśli te podsuwały mi pokusę, czyby nie wrócić do tej samoistości słowa – bo nie chcę powiedzieć do czystej poezji – czy nie poświęcić się jej, jak poświęcił się wielkiej sztuce twórca, nad którym właśnie pracowałem, a który według powiedzenia Balzaca był bardziej polski niż Polska, choć przecież wyrażał tę konkretność środkiem tak nieuchwytnym jak muzyka. Czy nie zaufać poezji, jedynej wartości, jaką umiem wytworzyć, i nie powierzyć się jej w tym zwodniczym czasie, kiedy zawiodło nas wszystko – wojna, zwycięstwo, moralność, rozum i wiara. (Ż, 10-11)

Poeta sięga do źródeł materii twórczej. W jego powojennej egzystencji poetyckie słowo jest wartością ponadczasową nadającą sens istnieniu. To ono staje się „obszarem ocalenia”¹⁹, centralnym ogniwem światopoglądu twórczego autora *Korca maku*. Kazimierz Wierzyński tworzył przedwojenną poezję w duchu postromantycznej liryki patriotycznej, po wojnie natomiast zwrócił uwagę na nowe horyzonty twórczości artystycznej. Dostrzegł „samoistość słowa”, która jest fundamentem sztuki poetyckiej, więc ma władzę „uniesienia ponad klęską”.

Tak jak Chopin zawierzył do końca muzyce fortepianowej i w niej wypowiedział do końca swoją prawdę o człowieku i o świecie, nie dając się skusić mirażami twórcy opery narodowej czy wielkiej symfoniki w duchu beethovenowskim, tak Wierzyński sprowadził całą swoją sztukę do *wierszy poświęconych poezji i niczemu innemu*, wierząc, że ... *ocala jeszcze coś, czego nie odbierze mu żadna przemoc ani żadna nikczemność epoki*, ocala, na ile go stać, *wolność poety i wierność jego powołaniu*.

– konstatuje Waldemar Smaszcz²⁰. Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na to, że poeta najpierw kojarzy słowo jako znak dźwiękowy, zaś dopiero w dalszej kolejności łączy je z obrazem i życiem. Dostrzega bliskie pokrewieństwo sztuki słowa ze sztuką dźwięku. Swoisty hymn na cześć słowa, pomieszczony w *Mojej prywatnej Ameryce*, wskazuje na próbę wniknięcia w „filozofię” słowa. Wiele liryków Wierzyńskiego utożsamia pojęcia „słowo” i „serce”, co jasno pokazuje, że twórca *Życia Chopina* mocno zespalał egzystencję człowieka, ale również twórcy właśnie ze słowem²¹. Słowo jest więc dla niego pierwiastkiem życia, bo „po ostatnim słowie następuje śmierć.” Jawi się ono jako metaforyczny dom, któremu ściśle przyporządkowano

¹⁹ Termin Wojciecha LIĞEZY: *Obszary ocalenia. Natura, słowo i kultura w późnej liryce Kazimierza Wierzyńskiego*. W: *Pisarz na obczyźnie*. Red. T. BUJNICKI i W. WYSKIEL. Wrocław 1985.

²⁰ W. SMASZCZ: *Rodem Warszawianin...*, s. 324.

²¹ W liryku *Słowo* z tomiku *Róża wiatrów* WIERZYŃSKIEGO czytamy: „Co we mnie jest naprawdę? Słowo, / W którym się rodzę, jak w kolebce, / I w którym trumnę mam sosnową, / Życie i śmierć powtarzam, szepczę”.

ludzką egzystencję. Dom Wierzyńskiego przenoszony zostaje „w sferę nieosiągalnego mitu” – spostrzega Wojciech Wyskiel²². W liryce autora *Róży wiatrów* słowo – ujęte jako dom, świat – staje się przedmiotem marzeń:

Regionem bezpieczeństwa i łącznikiem z rzeczami. Znakiem i treścią znaczenia. [...] Utożsamianie słowa z domem dokonuje się w najwyższej emocjonalnej temperaturze. Sfera kreacji pozbawiona jest nietrwałości. Może tylko w ten sposób uda się naprawdę zamieszkać w świecie²³.

Wierzyński nie traktuje słowa jedynie jako środka komunikacyjnego, lecz jednocześnie jako transcendentny byt. Twórca kapitalnie uwypukla tę myśl, gdy mówi o „samoistnym życiu” słowa, o jego rozwoju i zamieraniu przez wieki oraz o precyzji obrazowania historii przy jego pomocy. Owa refleksja nad powrotem do „samoistności” słowa jest dowodem na rozważanie charakteru podejmowanej na nowo twórczości. Prowadzi ona ostatecznie do zespolenia motywów ziemi, przyrody ze słowem poetyckim. Dla poety-emigranta te trwałe wartości stają się odnalezieniem sensu tworzenia na przekór lęków, niepewności i bolesnych zagrożeń wywołanych hekatombą. Trwanie w słowie jest istotą poetyckiej, ale także ludzkiej egzystencji. Staje się ono dla Wierzyńskiego „jedynym ratunkiem, mitem zbawienia, godnym modlitwy”²⁴. Zgłębianie biografii Fryderyka Chopina i czas samotności pomogły więc wyrwać się skamandrycie z poetyckiego letargu, sięgnąć do fundamentów poezji – tajemnicy słowa²⁵ oraz ocalić „wolność poety i wierność jego powołaniu” (Ż, 11)²⁶.

II

²² W. WYSKIEL: *Wprowadzenie do tematu: literatura emigracyjna*. W: *Pisarz na obczyźnie...*, s. 18.

²³ W. LIGĘZA: *Obszary ocalenia...*, s. 177-178.

²⁴ M. DŁUSKA: *Studia i rozprawy*. T. 3. Kraków 1972, s. 47.

²⁵ Por. W. SMASZCZ: *Wierność sumieniu, sens ponad klęską...* W: K. WIERZYŃSKI: *Biblia polska*. Warszawa 1996, s. 182: „Życie należy kochać nie dlatego, że niesie człowiekowi jedynie radość (jak sądził młody Wierzyński), ale dlatego, że ma ono swój kres, stąd jego uroda jest tak fascynująca. Zrozumieć tego nie można w otaczającym człowieka zgiełku, dlatego tak ważna jest samotność artysty, sprzyjająca refleksji zarówno nad tajemnicą człowieka i świata, jak i słowa”.

²⁶ Do takiej wolności prowadzi poetę Chopin – artysta wolny, choć ze zniewolonego kraju.

Życie Chopina Kazimierza Wierzyńskiego zajmuje w ogromnej bibliografii Fryderyka Chopina miejsce specyficzne nie tylko z powodu adresata. Artur Rubinstein pisał w *Przedmowie* o wartości tego dzieła. Ten ceniony pianista, interpretator muzyki chopinowskiej w pierwszym zdaniu wyznaje, że książki o Chopinie są jego „ulubioną lekturą”. Rubinstein, jako znawca chopinowskiej sztuki fortepianowej oraz mnóstwa publikacji na temat kompozytora, dostrzega w utworze Wierzyńskiego coś, czego nie sposób był znaleźć w innych biografiach – „najpełniejszy obraz tej najważniejszej dla Chopina epoki”²⁷. Pianista konkluduje, że autor *Życia Chopina* trafnie zauważa fundamentalne znaczenie okresu młodości spędzonego w Polsce dla rozwoju artysty: „Cały Chopin powstał w młodości i przez całe życie czerpał, jak ze źródła, z lat spędzonych w Polsce i z jej ducha”²⁸. Bardzo istotne jest całkowite ukształtowanie indywidualności kompozytora przed dwudziestym rokiem życia. To z tego czasu pochodzą pierwsze etiudy, oba koncerty fortepianowe, zarysy pierwszego scherza i pierwszej ballady. Wierzyński okazuje tak rzadką dla innych biografów – zwłaszcza zagranicznych – umiejętność spostrzeżenia, że nie tylko otoczenie i muzyka wsi intensywnie wpłynęły na chopinowski styl, ale nade wszystko atmosfera ówczesnej Warszawy²⁹. Młody kompozytor często przebywał w urozmaiconym otoczeniu wybitnych ludzi swojej epoki. Narrator tak ukazuje ich wpływ:

U Chopinów zbierali się goście, których nie każdy salon w Warszawie mógł zebrać w takim komplecie (podkr. – I. P.). Byli wśród nich uczeni, muzycy, poeci, aktorzy, same dobre nazwiska. Elsner i Linde należeli do starych przyjaciół. Fryderyk Skarbek, dawny wychowanek Mikołaja Chopina, od dwudziestego szóstego roku życia profesor uniwersytetu, prawnik i ekonomista, autor wielu cennych prac naukowych, należał prawie do rodziny. Często bywał tam Kazimierz Brodziński, dawny żołnierz napoleoński, a potem również profesor uniwersytetu, obrońca romantyzmu, lansujący teraz wiersze młodego poety z Wilna, Adama Mickiewicza, niedawno aresztowanego przez Rosjan. Fryderyk szczególnie lubił profesora Jakuba Fryderyka Hofmana, który mimo siódmego krzyżyka miał serce o pół wieku młodsze i trzymał z młodymi. Chopin wpadał często do profesorskiego mieszkania w sąsiedzkiej oficynie,

²⁷ K. WIERZYŃSKI: *Życie Chopina*. Przedmowa A. Rubinstein. New York 1953, s. 1.

²⁸ Tamże, s. 1.

²⁹ Píše o tym Jerzy Zawadzki, zestawiając *Młodość Chopina* A. Nowaczyńskiego z *Życiem Chopina* K. Wierzyńskiego: „Ciekawą próbą odtworzenia atmosfery warszawskiej, w której ukształtowała się indywidualność kompozytora, była wydana przed wojną książka Nowaczyńskiego *Młodość Chopina*. Nie była to jednak praca naukowa, lecz sugestywna impresja literacka, w której autor intuicją, a częstokroć po prostu fantazją zastępował brak źródłowych danych. Natomiast monografia Wierzyńskiego, przy całym swym literackim uroku, jest równocześnie bardzo sumienną i dokładną biografią i nie podaje żadnych szczegółów nie opartych na dokumentach. Wśród monografii wydanych w niepolskim języku jest pierwszą, która tyle miejsca poświęca okresowi młodościemu”. J. ZAWADZKI: *Wierzyński o Chopinie*. „Kultura” 1950, nr 4, s.149.

oglądał tam zebrane dziwy, grywał z panią Hofmanową lub ich synem, Aleksandrem. (Ż, 60)

Biograf podkreśla, że Chopin czuł się doskonale w gronie ojcowskich przyjaciół, lubił różnorodność ich charakterów, a także doceniał autorytet. Istniało w tych kontaktach jeszcze coś niezwykle cennego, coś kształtującego do głębi młodego twórcę, gdyż to właśnie ze wspomnień tych ludzi, należących do pokolenia poprzedniej epoki, budował obraz oświeceniowej tradycji i niedawnej historii Polski. Można łatwo wysnuć stąd wniosek, dlaczego Fryderyk odstawał od swej epoki i nie był typowym romantykiem. Ponadto: „Wielu z tych panów było Polakami z wyboru w pierwszym pokoleniu” (Ż, 61), co zapewne również umacniało u młodego muzyka miłość i szacunek do ojczyzny. Obraz ówczesnej Warszawy zdaje się być kreślony niezwykle starannie przez narratora. Jest on obiektywny, choć możliwe, że zabór rosyjski kojarzy mu się nieodparcie z sowieckim okupantem. Skupia się on jednak wyłącznie na atmosferze panującej pod koniec XIX wieku:

Warszawa była wówczas pełna fermentów wolnościowych, jak cały kraj i jak cała Europa. Symbolem przemocy rosyjskiej stał się specjalny komisarz carski, hrabia Nowosilcow, z mora Warszawy. Rządy policyjne uważał za najlepsze, to co ludzie myśleli, badał przez szpiegów, a co powinni myśleć, ustalał przez cenzurę.

[...] Wstręt do rządów rosyjskich powiększał jeszcze Konstanty. Przyjmował na białym koniu ulubione parady wojskowe, ale wystarczył nie zapięty guzik w mundurze żołnierskim, by w księciu budził się wściekły kapral. Zdarzało się, że bił po twarzy oficerów i żołnierzy, z których kilku po takim poniżeniu popełniło samobójstwo. Obaj drwili z zobowiązań traktatowych, sejmku nie zwołano przez całe lata, wolnościowa konstytucja zamierała w kurzu kancelarii.

Takie rządy „oswobodziciela Polski”, za którego podawał się car Aleksander, podniecały tylko ducha sprzeciwu i buntu. Kraj pokryły potajemne organizacje, niby podziemne dreny. Tamtędy szła myśl o wolności, tępiona literatura i rewolucyjne prądy ze świata. Na trop tych związków wpadła policja, konspiratorzy szli do więzień, a miejsce aresztowanych zajmowali nowi spiskowcy. (Ż. 61-62)

Wierzyński nie tylko stara się wiernie zrelacjonować napiętą sytuację Warszawy, odmalować ból i poniżenie polskiego społeczeństwa, ale także postawę Chopina wobec agresora. Gdy Brunner – producent instrumentów poprosił „pierwszego w mieście fortepianistę” o prezentację przed carem nowo wynalezionej eolomelodikonu, Fryderyk „nie kwapił się zbytnio do tego występu”. Nie mógł się jednak sprzeciwić ojcu, który lubił chwalić się zdolnościami syna. Przypomnienie tego koncertu tak naprawdę staje się pretekstem do płynnego przejścia do opisu warszawskiego życia muzycznego. Podczas gdy w kraju były modne inne instrumenty, to „Warszawa za-

kochała się w dźwięku klawiszów”. W przeciwieństwie do pozostałych biografów, Wierzyński zwraca uwagę nie na pierwsze (jeszcze dziecięce) kompozycje Fryderyka, ale na *Rondo c-moll* wydane przez Brzezińę. Ten pierwszy dojrzały utwór czyni polskiego kompozytora „autorem z prawdziwego świata” i powoduje „sankcję społeczną”. Niezwykle subtelnie i pięknie narrator oddaje tajemnicę chopinowskiej muzyki. Wydaje się, że jest w pełni świadomy tego, iż Chopin nie nadawał swoim kompozycjom literackich tytułów i był przeciwny „tłumaczeniu” własnych utworów za pomocą poetyckich opisów. Wierzyński posiada niezwykle rzadką umiejętność poetyckiego kreślenia Chopinowskiego arcyzmu, a jednocześnie szanuje wolę kompozytora. Narrator nie stara się specjalistycznie analizować utworów, nie wprowadza poetyckich zastępników muzyki, ale wskazuje to, co dla niej najistotniejsze:

Brawura tych młodocianych utworów, w których zagrały już własnym odbiciem śpiewki i tańce zasłyszane w Szafarni, zyskały mu pierwszy komplement ze strony warszawskich powag muzycznych. Zarzucili śmiałkowi, że „wbrew wszelkim prawdom gramatyki muzycznej” obraża ich uszy. (Ż, 65)

To co było dla ówczesnych muzyków i nie tylko tworzeniem wbrew klasycznym kanonom harmonii, okazało się frapującą świeżością i indywidualnym stylem bliskim duszy Polaków ze względu na sięgnięcie do źródeł polskiej muzyki, czyli do folkloru. Muzyka Chopina na wskroś samoistnie przesiąknęła także duchem romantyzmu ze względu na nastrój czasów, choć z założenia jest raczej klasyczna i nie programowa. Narrator w obrazowy, niejako mimowolny sposób ukazuje kolejne naczynia chopinowskich utworów. Opisując wakacje w Szafarni, komponuje piękny opis, którym wręcz poetycko oddaje charakter duszy artysty, a jednocześnie jego muzyki:

Wreszcie znalazł się w Szafarni wśród łagodnych pagórków, gorących zniw, przyśpiewów okrężnego. Rano budziły go gwizdy kosów pod oknem i zaczynało się wszechwładne lenistwo.

[...] Wypoczywał, grał i marzył. Z czasu tego pozostało drobne wspomnienie, walc, który chciał posłać siostrze, lecz którego nie zdążył przepisać. (Ż, 65-66)

Wierzyński, tak wrażliwy przecież na uroki polskiej ziemi, w tym krótkim fragmencie kapitalnie łączy kształt, dźwięki przyrody ze zwiewnością walca, a jednocześnie przybliża amerykańskiemu czytelnikowi bogactwo i piękno ojczyzny Fryderyka.

Wspomina również przy tej okazji atmosferę gasnącej na ziemiach polskich doby sarmatyzmu:

[...] Wszędzie czekały nań [na Chopina – I.P.] dwory nad stawami, wśród lip i ogrodów, kredensy z zapachem kawy i jabłek, ludzie umęczeni pszenicą, pełni zawadiactwa i fantazji, odrębny obyczaj każdego domu i wspólny im wszystkim duch szlachecki. (Ż, 66)

Duch szlachecki, życie polskiej ziemi odcisnęły się mocnym akcentem w twórczości Fryderyka, pomogły ukształtować mu własny, niepowtarzalny styl muzyczny, jednak warto zauważyć, że najpierw wchłonął i przetransponował je we własnym wnętrzu. Oprócz wakacyjnych wędrówek po polskich wsiach, narrator *Życia Chopina* przedstawia niepokoje ogarniające społeczeństwo warszawskie w roku 1826. Zainicjowała je śmierć cesarza Rosji i króla Polski Aleksandra I, która stała się okazją do nowej walki. Był to rozpaczliwy czas masowych aresztowań, samowoli, gwałtów, a pogrzeb wielkiego patrioty Staszica stał się pretekstem do potężnej manifestacji mieszkańców Warszawy. Gdy minęła żałoba po carze, rozpoczęła się polska żałoba. Czarny strój nosiła cała Warszawa, a szkolna młodzież wyrażała ją przez białą wypustkę na mundurku, którą również nosił Fryderyk. Wierzyński słusznie zatrzymuje się nad tym okresem egzystencji polskiego pianisty i kompozytora, postrzegając atmosferę gorącego patriotyzmu jako tę, która zasadniczo ukształtowała już na całe życie młodego, wrażliwego geniusza:

Cierpienie Polski znalazło się wśród pierwszych jego doświadczeń, u samych źródeł pojmowania świata. Odczuł zachodzące wypadki z czułością artysty i przeżycia te zamykał w sobie jak intymne sekrety. Miało to stać się z czasem jego naturą, która najważniejsze doznania osłaniała największą dyskrecją. (Ż, 68)

Autor *Życia Chopina* poświęca jednak cały rozdział, by dokładnie objaśnić czytelnikowi proces kształtowania się wybitnego kompozytora narodowego. *W szkole i na wsi* – tytuł tego rozdziału, choć bardzo zwyczajny, niewyszukany, jasno wskazuje środowiska wpływające na Chopina. Narrator najpierw ocenia trzy lata (1823 – 1826) nauki Fryderyka w liceum warszawskim, a następnie pobyty na wsi tak silnie malujące się w chopinowskich utworach:

Te trzy lata dały mu trzy zdobycze, ważne przez całe życie. Szkoła i pensjonat tworzyły wspólnie jeden świat, gdzie znalazł pierwszych przyjaciół. Wakacje, spędzo-

ne poza miastem, pozwoliły mu na pierwsze istotne zbliżenie się z wsią i z przyrodą. W okresie tym poczuł też pierwszy wpływ tego, co można by nazwać duchem narodu.

Przyjaźń stała się koniecznością jego życia, na wsi odkrył niespodziane źródła wzruszeń, odbitych potem w twórczości, a losy narodu stały się natchnieniem jego sztuki. **Przyszły człowiek uformował się niezmiernie wcześniej, stosownie do tej tajemnicy, która stała się regułą epoki** [podkr. – I. P.]. (Ż, 50)

Wierzyński nie skupia się na dokładnym relacjonowaniu ducha romantycznej epoki, warto jednak przytoczyć fragment, w którym pisze o romantyzmie:

Romantyzm przyznał okresowi młodości przywileje dojrzałego wieku. Nie trzeba było dorastać, trzeba było być młodym. Egzaltacja znaczyła więcej niż rozsądek, zapal prześcigał doświadczenie, namiętność wywyższała się nad wszystkie cnoty, a geniusz objawiał się wcześniej, niż zwykła wyrabiać się mądrość. Sława rosła szybciej niż wzrost.

Najjaskrawiej odbiło się to w datach romantycznej muzy. Goethe zaczął drukować mając lat szesnaście, Byron i Poe osiemnaście, Mussetowi i Puszkiniowi wystarczyła dwudziestka lub jej okolice, by ich uznano za geniuszów. Schiller w dwudziestym drugim roku życia był autorem *Zbójców*, a Dickens w dwudziestym czwartym *Klubu Pickwicka*. Mendelssohn miał za sobą kilka oper i długi szereg utworów kameralnych, gdy w czternastym roku napisał symfonię, a w szesnastym uwerturę do *Snu nocy letniej*. Schumann założył pismo muzyczne i zdobył autorytet jako krytyk, będąc dwudziestoczteroletnim młodzieńcem, Delacroix od pierwszego obrazu stał się chorążym romantyzmu i celem ataków malarstwa akademickiego. Podobnie w Polsce, Mickiewicz, Słowacki i Krasiński byli młodzi i od razu wielcy, a ostatni napisał dwa genialne poematy dramatyczne licząc dziewiętnaście i dwadzieścia lat. (Ż, 50-51)

Choć cytat wydaje się obszerny, to jest on jedyną, dość lapidarną charakterystyką romantyzmu w całej biografii. Indywidualność Chopina została więc całkowicie uformowana przed dwudziestym rokiem życia. Wierzyński kreśląc niejako za pomocą statystyki apoteozę młodości, akcentuje tylko tę wartość niejako uświadamiając odbiorcy, że bez niej nie tylko nie byłoby możliwe „wybicie się na niepodległość”, odrodzenie świata, ale również wolność, rozwój narodowej sztuki. W ten sposób narrator dostrzega jednocześnie młodość jako gwarancję siły kreacyjnej, co było istotne dla romantycznego rozumienia tej kategorii. Owa siła, w przypadku Fryderyka Chopina, została zainspirowana istotnym dla romantyków źródłem – muzyką ludową. Dzięki temu zaskarbił on sobie miano kompozytora narodowego, ponieważ jego sztuka przetrwała próbę czasu i stała się nieskończenie bogatą skarbnicą dla kolejnych pokoleń. Należy przywołać określenia jakimi się posługuje narrator, który w tym samym rozdziale wskazuje obok kategorii młodości na fascynację kompozytora ludową nutą. Opisuując wiejską zabawę, dość obrazowo odmalowuje nastrój, któremu ulega wrażliwy młodzieniec:

Nie tykał wódki [Chopin – I.P.], której nienawidził, upajał go jednak inny czar, równie mocny jak alkohol. Pił go z powietrza, którądy niósł się głos chłopskiej orkiestry, chórów i pojedynczych zaśpiewów. Po skrzypcach i dudach przewalał się taniec po tańcu, wodzirej wołał raz o mazura, a raz o kujawiaka. ktoś śpiewał coś wesołego ze śmiechem i nagle zapadał w smutek i żal. Chaos tych nie słyszanych przedtem melodii, poplątane i naskakujące na siebie rytmy, fałszywe pijanych muzykantów i rozmach hulanki spletały się w jakiś jeden wielki ton, jedno wielkie brzmienie. (Ż, 57)

Istotne jest zdanie podsumowujące ten opis: „Wolno przypuścić, że ktoś, kto uległ tym czarom w młodości, uległ im na zawsze” (Ż, 58). Wierzyński wskazuje więc tu nie tylko na zauroczenie Chopina folklorem, ale jakby dostrzega jego owoc – ścisły związek i głęboką miłość do polskiej ziemi, przyprawiające Fryderyka aż o nostalgię w paryskim etapie życia³⁰. Trzeba tu szczególnie zwrócić uwagę, że przy głębszej lekturze tekstu *Życia Chopina* można spostrzec bardzo osobisty ton tego utworu. Przejawia się on w intymnym przeżywaniu przez poetę związku z ziemią ojczystą. Dzięki temu genialnie, jednocześnie subtelnie potrafi przekazać więź Chopina z Polską. Już w debiutanckim tomiku w wierszu *Rodzeni z czarnej gleby* zdradza: „Do ziemi się zwracamy przez: moja kochana”³¹. W *Życiu Chopina* natomiast nostalgia poety-emigranta za ziemią ojczystą ujawnia się w jej pięknych opisach. Książka ta staje się przede wszystkim utworem o Polsce w kontekście biografii narodowego kompozytora. Czyż można się temu dziwić, skoro wielu wybitnych ludzi dostrzegało w Chopinie zintensyfikowany polski pierwiastek? Wśród licznych przykładów można wskazać między innymi słowa Honoriusza Balzaca: „Jest bardziej polski niż Polska”, Wilhelma von Lenza: „On swoją muzyką dawał Polskę”, Cypriana Kamila Norwida: „I była w tym Polska”, Stefana Kisielewskiego: „Jest on, Chopin, na wskroś, aż do bólu – polski”, czy Stanisława Koźmiana:

Przed wszystkim Polakiem był Chopin. Każdy jego czyn, każde słowo nosiło najdobitniejsze tego znamię. Lubo pochodzenia francuskiego wydatniej niż niejeden Polak między Francuzami swą polską odrębność odróżniał. Jako czerpał swe natchnienie z pieśni ludu, tak też lubił naśladować jego zwroty mowy, a w chwilach we-

³⁰ Narrator powraca do muzyki ludowej, gdy opisuje ostatni koncert przed wyjazdem Fryderyka z Warszawy, podczas którego pianista wykonał swoją *Fantazję na tematy polskie*. Łatwo można tu dostrzec, że Wierzyński właściwie rozumie rolę folkloru w twórczości Chopina: „Żegnał Warszawę jednym ze swoich najbardziej polskich utworów i jednym z najbardziej dosłownych w oddaniu melodii i rytmów kraju, który tak kochał i teraz opuszczał. Aczkolwiek nie lubił programowego folkloru i szukał w ludowej muzyce nie surowych tematów, lecz tchnienia ziemi płynącego ponad czas i przestrzeń, w tej kompozycji pozostał wierny, jak nigdy potem, śpiewowi chłopów i melodiom dworów”. (Ż, 122)

³¹ K. WIERZYŃSKI: *Poezje zebrane*. Nowy Jork 1959, s. 22.

sołości jego rubaszną prostotę doskonale oddawał. Dla Polski też żył i o niej ciągle dumał³².

III

Kazimierz Wierzyński starał się wiernie przedstawiać biografię Chopina, korzystając z dostępnych opracowań, nagrań jego muzyki oraz odwołując się do wiedzy historycznej o czasach naszego wieszca fortepianu. Mimo że nie zamierzał wyrażać siebie, to w *Życiu Chopina* pozostawił jednak ślady własnej osobowości. Można stwierdzić, że interpretował osobę Chopina w określony sposób jednocześnie nie odbiegając od źródeł. Zwraca uwagę bezwzględnie fakt, że biograf mocno eksponuje wczesny etap życia kompozytora, czas, w którym kształtuje się on jako człowiek, ale i artysta. Doznania ideowe, estetyczne, emocjonalne doświadczane w przedpowstańowej ojczyźnie odcisnęły się w dziełach Chopina.

Należy tu wspomnieć wcześniejsze zainteresowanie Wierzyńskiego twórcą mazurków, aby w pełni zrozumieć to dzieło. W międzywojniu poeta poświęcił Chopinowi lapidarny poemat, który umiejscowił w tomie *Kurhany*. Podobnie jak romantyczni wieszczowie, pierwsze miejsce daje tu wielkiej sztuce, która staje się jedyną piastunką nadziei u kresu Drugiej Niepodległości. Pierwsze wersy *Szopena z Kurhanów*, będące aluzją do wiersza Juliusza Słowackiego, to idealne preludium do rozumienia Chopinowskiej muzyki:

Anioły przy klawiszach stanęły milcząco
I nasłuchują palców niewidzialnym uchem,
Nic tu ziemią nie zabrzmi, każdy dźwięk wytrąca,
Jeśli błysnie inaczej, niżli bożym duchem.
Wypłoszą nuty śpiące na liniach szeregiem,
Czarny alfabet zgarną, na wiatry go zdmuchną:
Płynąć trzeba tym drugim nadświatowym brzegiem,
Nie w ludzki grzech się toczyć i kruszyć na próchno.³³

W kapitalny sposób Wierzyński ułożył ten poemat wzorując się na muzycznej su-
icie, ujmując w nim całą biografię artystyczną polskiego kompozytora i utożsamiając
jego twórczość z najwybitniejszymi osiągnięciami poezji polskiej. Zapewne wów-

³² Cyt. za *Chopin żywy w swoich listach i oczach współczesnych*. Oprac. Z. JEŻEWSKA i A. CZARTKOWSKI. Warszawa 1958, s. 595.

³³ K. WIERZYŃSKI: *Szopen*. W: *Wybór poezji...*, s. 167.

czas nie przypuszczał, że wieszcz fortepianu stanie się w przyszłości dla niego tak bliskim duchowo artystą i wielkim ideałem, tym, o którym napisze w *Chopinie i wierszach*: „Jeżeli prawdziwa moralność w sztuce polega na wierności samemu sobie, Chopin był z rodziny najmoralniejszych twórców” (Ż, 13). Taką wzorcową moralność Chopin otrzymał w rodzicielskim domu. Na co zwraca uwagę autor *Życia Chopina*, nietypowo rozpoczynając tę biografię. W przeciwieństwie do wielu biografii innych autorów polskich lub zagranicznych łamie on schemat kreślenia pierwszego rozdziału od narodzin Frycka w Żelazowej Woli. Rozpoczyna rozdziałem zatytułowanym *Przybysz z Lotaryngii*, w którym prezentuje francuskiego guwernera Mikołaja Chopina zdążającego do Żelazowej Woli oraz sugestywnie i lapidarnie oddaje nastrój trzech rozbiorów Polski. Prawdopodobne, że autor chce zaciekawić czytelnika zgodnie z prawami *vie romancée*, ale warto dostrzec, iż w tym rozdziale kładzie niejako fundament pod zrozumienie osobowości Fryderyka Chopina. Narrator, opisując krajobraz podwarszawskiej równiny, zapewnia, że ojciec Fryderyka znał go od dawna, a przede wszystkim „znał burzliwe dzieje tego kraju i brał w nich żywy udział, choć nie miał w sobie kropli krwi polskiej” (Ż, 19). Podkreśla następnie, że Polskę i Francję, choć to odległe kraje, połączył „osobliwy kaprys historii”, gdyż przez pewien okres Lotaryngią rządził król polski Stanisław Leszczyński. Mimo że Mikołaj Chopin urodził się już po śmierci władcy, to narrator spekuluje, iż jego sława albo też wpływ dużej kolonii polskiej spowodowały u przyszłego ojca Fryderyka chęć wędrówki do „kraju targanego nieustannymi wstrząsami”. Opisuując zakorzenie nie się Mikołaja w Polsce, wskazuje na ówczesne tło historyczne. Wspomina, że Mikołaj chętnie przysłuchiwał się sejmowym obradom, ponieważ „Tu mógł najlepiej poznać ducha i prawdziwy obraz kraju” (Ż, 21). Następnie skupia się na Konstytucji 3 Maja, wnioskując, że Mikołaj Chopin „zgodził się zapewne z opinią, że konstytucja dała Polsce wszystko, co mogła dać najlepszemu w istniejących warunkach” (Ż, 22). Wierzyński wyraża nadzieje, jakie wiązano z konstytucją używając pięknej metafory: „Zdawało się, że ta Wielkanoc zapowiada naprawdę zmartwychwstanie narodu” (Ż, 22). Można oczywiście zachwycać się zgrabnością, trafnością opisu historycznych wydarzeń, czy też pięknym, poetyckim, ale jednocześnie prostym językiem biografii Wierzyńskiego, jednak polski czytelnik z łatwością dostrzeże między wierszami osobiste nadzieje, pragnienia autora-emigranta. Choć biograf żył ponad wiek

później niż jego bohater, to przecież Polska była w podobny sposób zniewolona³⁴. Nie wiemy, czy się nie identyfikował, a jednocześnie podnosił się na duchu, pisząc o warszawskim okresie egzystencji Chopinów i przywołując pełną miłości do ojczyzny wypowiedź samego Fryderyka:

Jakkolwiek nie brałem udziału w rewolucji 1831 roku, sercem byłem z tymi, co ją robili. Dlatego uważam się za emigranta i ten tytuł nie pozwala mi przyjąć innego. (Ż, 217)

Wreszcie należy zauważyć, że pierwszy rozdział *Życia Chopina* nie jest bezcelowy ze względu na ukazanie atmosfery, w jakiej wychowywał się polski kompozytor. Narrator idealnie oddaje ją poprzez zwrócenie uwagi na ochocze przystąpienie ojca Chopina do milicji warszawskiej podczas powstania kościuszkowskiego, co sprawiło, że „jednoczył się coraz bardziej z tymi, do których przystał”, gdyż „Cudza sprawa stała się własną”. Jeszcze bardziej wprost charakteryzuje Mikołaja Chopina w zakończeniu rozdziału wpisując go w polski charakter narodowy i mentalność:

Spędziwszy młodość w kraju burz i nieszczęścia, zyskał w nim jednak coś, co dawało mu siłę do wytrwania. **Ten Francuz poczuł smak polskiej goryczy, smak sprawy słusznej, choć przegranej** (podkr. – I. P.). Ludzie rosnący na takim pokarmie są twardzi i nie odstępują od podjętej idei; przeciwnie, im więcej klęsk, tym silniej z nią się wiążą. Dowódca oddziału milicji, stojącego na Pradze naprzeciw wojsk Suworowa, zapewne zaraził się tą arcy-polską filozofią, ona sprzęgła go z przybranym krajem i chyba przez nią można wytłumaczyć fenomen jego asymilacji. Do Francji nie wrócił już nigdy ani tam nie jeździł. Żadnych związków z nią nie utrzymywał i nawet z rodziną stracił wszelki kontakt. Gdy syn jego, Fryderyk Chopin, jechał do Paryża, nie wiedział nawet, że we Francji żyją dwie siostry ojca, mieszkające na prowincji. (Ż, 24-25)

Czyż można się dziwić, że pierwszy po wielu wiekach polski kompozytor narodowy tak bardzo jest utożsamiany z duchem polskości? Jerzy Zawadzki zauważa, że dzieło Kazimierza Wierzyńskiego jest „rewelacją” pod względem zrozumienia i zaprezentowania zagranicznemu czytelnikowi polskości Chopina:

³⁴ Na temat różnic między Wielką Emigracją a Drugą Emigracją pisze m. in. Ksawery PRUSZYŃSKI w szkicu *Literatura emigracji walczącej*. „Wiadomości Polskie” 1940, nr 1, s. 1: „Tamta emigracja [Wielka Emigracja – I.P.] była emigracją *pokonanych*. Ta nowa jest emigracją *walczących*. Tamta emigracja utraciła swą armię, ta swą armię dopiero tworzy. A wreszcie tamta emigracja była emigracją ludzi dojrzałych, którzy wrócić do kraju nie mieli już nigdy. Ta nowa jest emigracją ludzi młodych i bardzo młodych, którzy armię tworzą i z armią do kraju wrócą. I otóż te właśnie różnice sprawiają, że jeśli nowa misja kulturalna tej nowej literatury emigracyjnej będzie zasadniczo inna niż ta sprzed wieku, to wcale nie będzie mniejsza, a może być po prostu ogromna”.

Dla szeregu nawet najpoważniejszych, niepolskich badaczy Chopina problemem najtrudniejszym do właściwego przedstawienia była polskość Chopina, problem jego związania z polską kulturą i polskimi tradycjami. Brak bezpośredniego wyczucia tych spraw powodował niemal z reguły przesadę w negatywnym albo pozytywnym kierunku: mieliśmy bądź zupełne zbagatelizowanie polskości Chopina (np. przez C. Gray'a), albo wałkowanie zawsze tych samych ogólników o „armatach ukrytych w kwiatach”, o „Etiudzie rewolucyjnej” lub powierzchowne banały o źródłach ludowych natchnienia chopinowskiego. Wprawdzie np. wspomniany wyżej Hedley, zdając sobie sprawę z tych braków, specjalnie w celach chopinologicznych nauczył się po polsku, udał się jeszcze przed wojną do Polski, by na miejscu zbadać źródła i atmosferę, w której się Chopin wychował. Ale nawet tak dalece posunięta sumienność nie potrafi zastąpić tego intuicyjnego wyczucia tradycji i atmosfery jakie może mieć Polak, zwłaszcza jeśli Polakiem tym jest jeden z najwybitniejszych współczesnych poetów.³⁵

Kazimierz Wierzyński podejmuje udaną próbę psychologicznej analizy osoby Fryderyka Chopina., Narrator ujawnia swoją fascynację i podziw, zaznaczając cechy bogatej osobowości polskiego kompozytora. Przedstawia nie tylko wnioski wysnute z własnych refleksji, ale także często cytuje Chopinowską korespondencję, z której wyłania się struktura osobowości. Wreszcie przywołuje muzykę rozumianą jako wypowiedź liryczną, co uwypukla przynależność polskiego muzyka do generacji „wyrażającej siebie” poprzez to, że Chopin w momentach napięcia „piorunuje na fortepianie”, a innym razem „fortepianowi gada” to, co odkryłby przed najlepszym przyjacielem. Autor *Życia Chopina*. pisząc o fenomenalnych zdolnościach „nowego Mozarta” eksponuje jego wrodzoną skromność, pokorę wobec wielkiej sztuki, Chopin „nie dał się zepsuć”, chociaż już jako dziecko grywał przed różnymi osobistościami. Był też niejako „lekarzem”, który „potrafił uspokajać furie księcia Konstantego, czy też – jak głosi anegdota – swoimi zdolnościami aktorskimi i improwizacją uciszał ogarniętych szaleńcami zabawy pensjonariuszy. Przy tych różnorodnych zdolnościach pozostał jednak nade wszystko dzieckiem:

Rozchwytywany wirtuoz najlepiej jednak czuł się przy swoim własnym fortepianie sporządzonym z sosnowego drzewa w warszawskiej wytwórni Bucholza, a lew salony z wykładanym kołnierzykiem miał swój prawdziwy świat w domu rodzicielskim. (Ż, 48)

Osnową *Życia Chopina* w zasadzie stał się motyw domu i rodziny. Narrator nie-
zwykle trafnie odkrywa tę silną zależność Fryderyka od domu rodzinnego oraz pragnienie ciągłej więzi emocjonalnej z bliskimi osobami. W przypadku Wierzyńskiego

³⁵ J. ZAWADZKI: *Wierzyński ...*, s. 148.

to wyczulenie nie powinno dziwić, gdyż poeta – podobnie jak bohater jego biografii – jest wychodzącą z ukochanej ojczyzny³⁶. Pośród emigracyjnych wierszy autora *Róży wiatrów* odnajdujemy przecież *Drogę do domu*, gdzie silnie wybrzmiewa akord nostalgii i pamięci o rodzinnym gnieździe:

Wszystko, com widział codziennie po drodze,
Gdy szedłem z miasta do domu powoli,
Wszystko to widzę, tamtędy znów chodzę,
Cieszy mnie wszystko, przeraża i boli [...]
Jeszcze tam mieszkam, wyjść stamtąd nie mogę³⁷.

Gdy powrócimy do *Życia Chopina*, to uderza podobieństwo sytuacji i sposobu przeżywania autora i bohatera jego biografii, ponieważ czytamy tam między innymi o tym, że w czasie pobytu we Wiedniu młody Chopin „żył właściwie tylko wiadomościami z Polski”. Chociaż bywał między ludźmi, cieszył się i bawił, to pod tą powierzchnią warstwą codzienności znajdowało się ukryte „jak rana” cierpienie. Piśze Wierzyński:

Idea domu łączyła się z ideą Polski, a może nawet dom był jej sercem. (Ż, 7)³⁸

Dla właściwego zrozumienia „idei domu” trzeba przywołać jeszcze nieco obszerniejszy fragment narracji:

W istocie Fryderyk tęsknił za rodziną nieustannie, mimo doznawanej serdeczności, mimo powodzenia i mimo nęcących perspektyw. W jego życiu, w którym wszystko toczyło i zmieniało się szybko, przywiązanie do domu, przyjaciół i kraju trwało nigdy nie osłabłe i obok miłości sztuki było najsilniejszym uczuciem. Tytus Woyciechowski, teraz daleki symbol odchodzących czasów, słuchał znów jego wyznań, jakby to była Warszawa, a nie Paryż: „Chciałbym Cię tu – nie uwierzysz bo, jak mi tu smutno, że nie mam komu się wyjęzyczyć. Wiesz, jak łatwo zabiorę znajomość, wiesz, jak lubię z nimi gadać o niebieskich migdałach – otóż takich znajomości mam po uszy, ale z nikim razem westchnąć nie mogę. Zawsze jestem, co się tyczy uczuć moich w synkopach z innymi. dlatego męczę się i nie uwierzysz, jak szukam jakiejś pauzy, co by do mnie cały dzień nikt nie gadał”. (Ż, 154-155)

³⁶ O zasadności tego terminu pisze M. ZIELIŃSKA: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Wrocław 1992, s. 14. O roli pojęcia „pielgrzym” wobec pisarzy Drugiej Emigracji pisze również J. JARZĘBSKI: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992, s. 63.

³⁷ K. WIERZYŃSKI: *Droga do domu*. W: *Wybór poezji...*, s. 216.

³⁸ J. Prokop: *Dom rodzinny* [Hasło] w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej. Wrocław 1997, s. 164: „Dom polski jako *kanal*, którym przekazywana jest narodowa tożsamość, przejął funkcje jakie w niepodległej Polsce przed rozbiorami pełniły w znacznej mierze instytucje publiczne i państwowe”.

Smutek, niemożność „wyjęzyczenia”, a więc otwarcia serca, wyrażenia uczuć przed rodziną, przyjaciółmi, najbliższymi osobami powoli przyczyniają się do newralgii, zgorzknienia i zamykania się w sobie człowieka, który z natury był powściągliwy. Prezentując pobyt Ludwiki, siostry Fryderyka, w Nohant – wiejskiej posiadłości George Sand – narrator wyraża jasno tę potrzebę przebywania wśród ukochanych osób. Ukazuje jak kompozytor przeżywa ten szczególny czas, jak „od wspomnień i rozmarzenia przechodzi do rzeczywistości”, w jaki sposób „przeniósł część Warszawy na ziemię francuską”. Kiedy żegna się z odjeżdżającą siostrą, to tak jakby miał pożegnać ‘krótki półsen o szczęściu’. Wierzyński wzmacnia jak zwykle swe wnioski korespondencją, tym razem przytacza fragment listu pani Sand do Ludwiki: „Upewniam panią, że pani była najlepszym lekarstwem, jakie miał kiedykolwiek; **wystarczy mówić z nim o pani, by przywrócić mu miłość życia** (podkr. – I. P.)” (Ż, 291). Mimo że Chopin pracował nad kolejnym utworem, „w myślach jednak nie rozstawał się z siostrą” i na postojach dościgał ją listami. Narrator przywołuje również Chopinowski list z czasów wiedeńskich do przyjaciela Jana Matuszyńskiego, w którym uzewnętrznia się silna fala nostalgii podczas odwiedzin katedry św. Szczepana w czasie świąt Bożego Narodzenia. Chopin pisze w nim, że bardziej niż kiedykolwiek odczuwał swoją „osierociałość”³⁹. Na podstawie Chopinowskiej korespondencji Wierzyński stwierdza także to, że kiedy polski pianista znalazł się w Paryżu był świadomy, iż zamyka jeden okres w życiu, by rozpocząć nowy. „Zamknęła się za nim Polska, malała w przestrzeni ukochana Warszawa, coraz dalsza wobec wielkiego Paryża” (Ż, 155). Czy poeta-emigrant nie odnajduje siebie w tym, co pisze o stanie emocjonalnym polskiego kompozytora? Wszak ten ostatni nie był w stanie nawet napisać pieśni bojowej dla powstańców, gdyż tak wielka była jego rozpacz oddalenia od ukochanej ojczyzny, rodziny i tych, którzy czynem świadczyli o miłości do Polski:

Istotnie, nie mógł się skupić, nie mógł pracować, nie mógł żyć czym innym, tylko myślał o swoich.

[...] Niezdecydowanie, rozpacz, tęsknota i smutek wpędzały go w bez mała neurotyczne rozprzężenie. Przedostatni list do Matuszyńskiego składa się z samych wykrzykników, tak jakby go dyktowało porwane w strzępy serce. (Ż, 133)

³⁹ M. JANION, M. ŻMIGRODZKA: *Fryderyk Chopin wśród ...*, s.34: „Sierocość to stereotyp losu emigranta, ale pojawia się i w wypowiedziach ludzi, którzy mieli – bądź zawsze, bądź początkowo choćby, możliwość powrotu do kraju, jak Krasiński, Norwid – jak Chopin”.

Narrator z fragmentów korespondencji komponuje wyrazisty obraz muzyka-patrioty, który mimo że potrafi znaleźć się w wielkim świecie, to radykalnie sprzeciwia się narzucanemu mu kosmopolityzmowi, pisząc do Elsnera:

Od dnia, w którym się dowiedziałem o wypadkach 29 listopada, aż do tej chwili nie doczekałem się niczego, prócz niepokojącej obawy i tęsknoty; i Malfatti na próżno się stara mnie przekonać, że każdy artysta jest kosmopolitą. Choćby i tak było, to jako artysta jestem jeszcze w kolebce, a jako Polak trzeci krzyżyk, zacząłem. Mam więc nadzieję, że znając mnie, za złe mi Pan nie weźmiesz, iż dawniejsze uczucia biorą przewagę, żem dotychczas o układzie koncertu nie myślał. (Ż, 135)

Przez karty *Życia Chopina* przewija się nieustannie motyw ojczyzny – raz wprost, innym razem poprzez eksponowanie patriotyzmu, polskości bohatera tej biografii. Trzeba przywołać ponownie fragment tego dzieła, by uwypuklić nie tylko to zjawisko, ale i niekończącą się troskę i tęsknotę autora:

W tym czasie, kiedy z kraju nadchodziły coraz gorsze wiadomości, wybrał się z Kumelskim i Czapskim na Kahlenberg. Na tej podmiejskiej górze, prawie 150 lat temu, stał obozem król Jan Sobieski i przed bitwą z Turkami służył do mszy świętej w kościele Kamedułów. Tu pasował syna swego na rycerza i stąd dał znak, by husaria w kutej zbroi, ze skrzydłami u ramion, runęła na innowierców. Na polu walki legło trupem tysiąc rycerzy polskich, jedna czwarta stracił wojsk chrześcijańskich, aby krzyż zatriumfował nad półksiężycem. Fryderyk, wspominając te dzieje z dwoma przyjaciółmi, zapewne zadumał się głęboko nad losami ojczyzny. Może przywidziały mu się galopujące chorągwie jazdy, może posłyszał jej tętent, odgłos chwały i zwycięstwa, jakże dziwny w tych dniach klęski i upadającego powstania. Może w niezbadanych procesach wyobraźni ocknęło się w nim coś z tych wizji wielkości i upadku, potęgi i bezsiły, szczęścia i smutku, które tyle razy potem stały się tematem muzycznym jego natchnień. (Ż, 138-139)

Ten obraz tak szczegółowo i plastycznie kreślony przez narratora wydaje się nie tylko zwyczajnym przypomnieniem ojczystej historii w trudnych dla Fryderyka okolicznościach, ale obnaża on poniekąd przeżywanie samego Wierzyńskiego. Refleksja nad Wiktorią Wiedeńską przybliży patriotyzm kompozytora, gdy jednak przyjrzyć się jej skrupulatniej to autor nie puszcza wodzów wyobraźni tylko po to, by tworzyć interesujące wątki fabularne, lecz niejako utożsamia się ze swym bohaterem-emigrantem. Na kartach *Życia Chopina* wyraża własną tęsknotę za wolnością dla ojczyzny i wspomina jej historię utożsamiając się niejako z przeżyciami wewnętrznymi bohatera swej biografii:

Ale dzieje Polski toczyły się także gwałtownym zygzakiem. Kraj, który się zaczął burzyć najwcześniej w Europie, bo już w 1846 roku, i przez dwa lata za całą zdobycz

liczył tylko zabitych i powieszonych, zerwał się raz jeszcze, zagarnięty falą szerzących się rewolucji.

[...] Chopin przechodził te same reakcje i wstrząsy, co wszyscy Polacy: **przerzucał się od nadziei do poczucia zawodu, od radości do goryczy, od zapалу do rozpacz** (podkr. – I.P.). (Ż, 332)

Czy podobne nastroje nie towarzyszyły polskiemu poecie? W chwili, gdy dowiedział się o zmianie ustroju w Polsce po zakończeniu wojny wspomina:

Znalazłem się, jak my wszyscy, sam na sam z naszą klęską, bez żadnego wpływu na cokolwiek, w pełnym poczuciu obezwładnienia. I wtedy właśnie, na tym odludziu, w ciszy czasu upływającego wolno, ocknęła się we mnie świadomość, że mam w ręku instrument, który może mnie unieść ponad klęskę. (Ż, 10)

Wierzyński dalej pisze o tym, jak Chopin „unosząc się ponad klęskę” szkicował *Scherzo h-moll*, w którym „tłukły się” smutki, rozpacz i gniew. Wierzyński, który miał świadomość i szacunek wobec każdego materiału twórczego – czy to słowa czy dźwięku – niepodobna, aby tak charakteryzował utwór muzyczny. Samotność i wielkie nadzieje na wiktoryę Polaków w napaści niemiecko-sowieckiej musiały autorowi *Krzyży i mieczy* przesłonić istotę milczenia o ujęciu w muzyce emocji kompozytora. Zapewne przeżywał podobną samoudrękę jak Chopin po upadku Powstania Listopadowego. Pisze o swoim bohaterze, że owa samoudręka „wyciskała mu łzy i w nich znajdował ulgę”. Te łzy są pewnie oznaką bezsilności wobec sytuacji w ojczyźnie oraz samotności na obczyźnie. Czyż nie przypomina to życiorysu poety? Niewykluczone, że Wierzyńskiemu łatwiej było zrozumieć młodego polskiego kompozytora przez pryzmat analogicznego fragmentu własnej biografii. Mimo trudnych momentów na obcej ziemi, Fryderyk potrafi zafascynować się ludźmi. Gdy narrator przedstawia jego pierwsze chwile w Paryżu, dostrzega:

Co nie mniej ważne, w tej epoce programowej przeciętności zebrali się w Paryżu najbardziej nieprzeciętni ludzie. Przybysz mógł czuć się onieśmielony światem sztuki, w której nastał istny urodzaj na geniuszów. Gdy patrzył ze swego balkonu, musiał ze wzruszeniem wyliczać, że w mieście rozpostartym u dołu mieszkał Chateaubriand, Hugo, Balzac, de Vigny, Sainte-Beuve, Lamartine, Delacroix, Rossini, Cherubini, Kalkbrenner, Lessueur, Auber, Meyerbeer i ile innych znakomitości. Jak pociągające musiało wydawać się mu to środowisko, z jaką ochotą poznałby tych ludzi. (Ż, 145-146)

Chopin w zaskakująco krótkim czasie zapoznał się z wielkimi osobowościami artystycznymi miasta tak podatnego na romantyczną „rewolucję”. Stało się to, jak za-

znacza Wierzyński, dzięki listowi polecającemu od Malfattiego do Paëra – szacownego kompozytora operowego tamtego czasu, który od pierwszej chwili „uległ urokowi” polskiego muzyka. Nie to jest jednak zastanawiające, lecz miejsce, w jakim narrator postawił Fryderyka w przywołanym epizodzie. Spojrzenie na Paryż, a właściwie tworzenie listy wybitnych nazwisk właśnie na balkonie paryskiego mieszkania sprawia, że miejsce to staje się niejako symboliczne. Taki ogląd z perspektywy, z oddalenia od rzeczywistości miejskiej może sugerować rozeznawanie, zdystansowaną refleksję, onieśmienie, wyobcowanie, osamotnienie, czy też bycie „ponad” innymi twórcami poprzez indywidualizm osobowy i twórczy w mieście, w którym „romantyzm zaprzeczał wszystkiemu, co głosiła *monarchia burżuazyjna*”. Nie ma w tej postawie jednak nic z wyższości, zadufania w sobie, o czym świadczy przywołany przez narratora fragment listu do Tytusa Woyciechowskiego. Chopin pisze w nim z pokorą o Kalkbrennerze – pianiście będącym u szczytu sławy, że nie jest godny „rozwiązać mu rzemyka u trzewiczka”. Świadczy to raczej o głębokiej dojrzałości i samoświadomości młodego Chopina. Hipotezę taką wspierają słowa Elsnera: „Fryderyka znam, on dobry, nie ma miłości własnej” (Ż, 149), a także rekapitulacja narratora mówiąca o tym, że lekcje Fryderyka pobierane u Kalkbrennera rychło przemieniły się w „zażyłość dwu muzyków szanujących własną odrębność”. Ponadto sam Fryderyk słynną recenzję Roberta Schumanna „Panowie, kapelusze z głów, oto geniusz!” przyjmuje z „uczuciem zażenowania” i utożsamia się ze zdaniem Hillera, że „to zamiast mądrym jest bardzo głupim”. Wierzyński wszak pyta: „Czy jednak w głębi duszy nie pragnął, aby tymi słowami witał go nie *jeden Niemiec*, lecz cała Europa?” Narrator rozważa i szczególnie zatrzymuje się nad charakterem artysty. Analizując „drogę do sławy”, stwierdza, że Chopin podczas osiemnastoletniego pobytu w Paryżu miał cztery własne koncerty, a ponadto piętnaście publicznych występów. Konkluduje, że: „Te znikome cyfry mówią bardzo wiele o charakterze artysty, którego sława potoczyła się ze stolicy Francji na cały świat, a który nie dał w niej ani jednego recitalu” (Ż, 157). Polski pianista nie był człowiekiem estrady, nie przepadał za oklaskami, lecz chętniej grywał w kameralnym, salonowym towarzystwie, co na pewno może świadczyć o jego skromności, ale i radości z obcowania przede wszystkim ze sztuką. Fryderyk jawi się jednak na kartach książki Kazimierza Wierzyńskiego nie jako werterowski, stylizowany podług romantycznych barw⁴⁰, lecz jako czło-

⁴⁰ Od przestylizowania Chopina na tle romantycznej epoki obroniła go własna muzyka.

wiek dojrzały do trzeźwego osądu rzeczywistości, gdyż doskonale „zdawał sobie sprawę, do czego mają służyć towarzyskie stosunki i jaki przynoszą pożytek”. Wierzyński cytatem z listu Chopina poświadcza samokrytycyzm, a jednocześnie samoświadomość młodego twórcy niedającego się zmanierować powodzeniem wśród paryskiej arystokracji: „Żeby był jeszcze głupszy, myślałbym, że jestem na szczycie mojej kariery, tymczasem widzę, ile mam jeszcze przed sobą, a widzę to tym bardziej, że żyję ściśle z pierwszymi artystami i wiem, czego każdemu nie dostaje”. Zaraz jednak się mityguje i w kolejnym zdaniu pisze: „Ale aż mi wstyd tyle banialuk, com popisał [...]” (Ż, 162). Chopin niezwykle sprawnie sam kontroluje swoje wypowiedzi, nie obawia się przyznać do ludzkich słabości. Jawi się zatem w dziele Wierzyńskiego niebywale prawdziwy. Autentyzm ów narrator niejako przypieczętowany, kończąc rozdział *Droga do sławy* opisem świadka epoki – słynnego pisarza epoki Ernesta Legouvé, w którym polski kompozytor rysuje się jako harmonijna osobowość:

Nie mogę lepiej określić Chopina niż jako *trinité charmante*. Między jego osobowością, jego grą i jego utworami panowała taka zgodność, że nie można było ich rozdzielić, jak rysów jednej i tej samej twarzy. (Ż, 163)

Należy jeszcze przywołać opinię doskonałego interpretatora muzyki chopinowskiej i miłośnika Chopina – Artura Rubinsteina, który w *Przedmowie* do dzieła Kazimierza Wierzyńskiego mocno podkreśla, że w szerokiej opinii nasz kompozytor jako człowiek i artysta jest nietrafnie rozumiany. Powszechnie uważa się, że Chopin jako człowiek był słaby i schorowany, wręcz zniewieściał, a jako artysta, iż „tonął w rozlewnym romantyzmie”. Oto jak Rubinstein ocenia biografię Wierzyńskiego:

Biografia Wierzyńskiego daje człowiekowi prawdziwy portret człowieka i jego osobowości, w której namiętność łączy się z dyskrecją i siłą z opanowaniem. Ami angélique, jak nazywał Chopina Delacroix, był mężczyzną z krwi i kości, jego rzekomo kobiecy charakter miał zdumiewającą wolę i wytrwałość. Spodziewać się należy, że po tej książce Chopin, książkę romantycznych ciemności, bóstwo sentymentalnych serc panińskich, widmo piszące nokturny piórem umaczanem w księżycu, wyprowadzi się z tego świata do krainy fałszywych legend⁴¹.

Artur Rubinstein w *Przedmowie* do *Życia Chopina* lapidarnie określa fenomen Fryderyka: „Jako organizacja twórcza był to kompozytor heroiczny, jako organizacja uczuciowa była to najdelikatniejsza czułość. Między tymi dwoma biegunami zamyka się jego świat wraz z nieprzeliczonym swoim bogactwem”. (Ż, 3-4)

⁴¹ K. WIERZYŃSKI: *Życie Chopina. Przedmowa...*, s. 2.

IV

Biografia nakreślona przez Kazimierza Wierzyńskiego staje się również niezwykła ze względu na sposób pisania o twórczości polskiego „wieszczu fortepianu”. Autor *Życia Chopina* nie jest muzykologiem, więc nie podejmuje się specjalistycznej analizy Chopinowskich dzieł, ma jednak niepowszerechną zdolność odczuwania muzyki, co wydaje się cenniejsze niż umiejętność rozkładania na czynniki pierwsze utworów muzycznych. Dzięki pełnemu, głębokiemu i wszechstronnemu odczuwaniu, Wierzyński-narrator doskonale wnika w psychikę swego bohatera. Stąd jako jednemu z nielicznych biografów udaje mu się oddać żywą sylwetkę niepospolitego muzyka. Pisanie o muzyce chopinowskiej nie należy do łatwych zadań, zwłaszcza jeśli jest podejmowane przez laików w tej dziedzinie. W dziele skamandryty nie odczuwa się pretensji do odkrycia tej tajemnicy, raczej mówi on o twórczości Chopina z potrzeby serca niezwykle czułego na sztukę, a szczególnie na sztukę tak mocno prześiakaną tradycją i kulturą polską. Chopin-twórca, który wymyka się muzykologom poprzez niepowtarzalność swej muzyki jest tak bliski i oczywisty w swym epokowym dziele dla Wierzyńskiego-twórcy. Artur Rubinstein w *Przedmowie* zwraca uwagę czytelnika na tajemnicę unikalności tej muzyki:

Podbój każdego audytorium przez muzykę Chopina jest naprawdę czymś fenomenalnym. Spotykałem się z niezrozumieniem Bacha w pewnych środowiskach, z małym wzięciem Mozarta we Włoszech, z dziwną antypatią do Brahmsa w krajach łacińskich, z nienawiścią do Czajkowskiego we Francji – Chopin panuje wszędzie. Ten najbardziej narodowy kompozytor jest jednocześnie najbardziej kosmopolityczny. Zawsze uderzało mnie to zjawisko, gdy grałem mazurki w Chinach, polonezy w Japonii, balady w Australii albo w Afryce południowej⁴².

Rubinstein nie podejmuje się objaśnienia fenomenu muzyki chopinowskiej, stwierdzając jej popularność na światowych estradach. Określenie „fenomenalny” nie wyjaśnia przecież niczego i pozostawia geniusz naszego kompozytora okryty nieprzeniknioną tajemnicą, a przez to niepojęcie wielki. Pianista orzeka: „Chopin był genjuszem żyjącym dla muzyki i działającym przez muzykę”⁴³. Dalej precyzuje tę tezę, mówiąc, że wyłącznie przez dzieła muzyczne Fryderyk wpłynął na przyspieszenie indywidualnej swobody w pianistyce. Rubinstein podkreśla twórczy, rozwo-

⁴² K. WIERZYŃSKI: *Życie Chopina. Przedmowa...*, s. 5.

⁴³ Tamże, s. 4.

jowy charakter kompozycji Chopina. Twierdzi, że nawet najtrudniejsze figuracje nie są wyłącznie obliczone na wirtuozowską brawurę, ale mają pierwiastek twórczy. Polski kompozytor nie kokietuje techniką, lecz tym co głębsze – ideą muzyczną. Stąd wykonywanie jego utworów wymaga od pianisty współpracy z myślą kompozytorską, czyli wysiłku zaangażowania i logicznego myślenia. Gdy *Życie Chopina* powstaje dla upamiętnienia setnej rocznicy śmierci Fryderyka, jego dzieła są nadal żywotne w pamięci wykonawców i melomanów z różnych stron świata. Artur Rubin-stein zastanawia się jak wytłumaczyć tę miłość do Chopina:

Czym wytłumaczyć to natychmiastowe zrozumienie i niewątpliwe ukochanie Chopina przez wszystkich? Myślę, że chyba jednym Chopinowskim sekretem: jego bezpośredniością, jego własnym ale uniwersalnym językiem i jego nieprzebranym bogactwem idei muzycznych, o których powiedział świetny znawca Chopina, Finck, że wystarczyłoby ich na całe życie dla pół tuzina zwykłych kompozytorów symfonii i oper.

[...] Jako organizacja twórcza był to kompozytor heroiczny, jako organizacja uczuciowa była to najdelikatniejsza czułość. Między tymi dwoma biegunami zamyka się jego świat wraz z nieprzeliczonym swoim bogactwem⁴⁴.

Wykonawca muzyki chopinowskiej uznaje, że Wierzyńskiemu idealnie udało się połączyć codzienność, zwyczajność i artyzm Fryderyka Chopina. Twórca *Korca maku* lapidarnie ujmuje te cechy, przywołując kontrastowe porównanie Chopina z Lisztem. Franciszek Liszt – wirtuoz tamtej epoki, który „bił fortissimo w klawisze jak perkusista w bęben”, ogromnie się zachwycił „dumną i ekskluzywną muzyką Chopina”. Fryderyk natomiast widział w węgierskim pianiście własne przeciwieństwo – męskość, zdobywczość, bujny rozmach, dlatego tym bardziej lubił jego towarzystwo.

Dbłość o wiarygodność i obiektywizm biografę przejawia się głównie w prezentowaniu twórczości Fryderyka Chopina. Wierzyński nie zabiera samodzielnie głosu w kwestii, w której nie jest specjalistą. Świadomie niejako przywołuje opinie krytyków muzycznych na temat gry Chopinowskiej. Narrator zachwyca się ponadprzeciętną grą Fryderyka, dwukrotnie cytując Adolfa Bäuerle:

Bäuerle dostrzegł powściągliwość i spokój, jak również niechęć do narzucania się słuchaczowi: „Uderzenie, jakkolwiek czyste i pewne, mało ma tej błyskotliwości, którą zaraz w pierwszych taktach usiłują popisać się nasi wiruozowie. Zaznacza on ledwie ton, podobnie jak to czyni ktoś, kto opowiada o czymś w gronie ludzi dobrze wychowanych, obywając się bez retorycznego aplombu, uważanego przez innych wirtuozów za nieodzowny.

⁴⁴ Tamże, s. 5-6.

[...] Jest to młodzieniec, który idzie własną drogą i wie, jak się podobać, aczkolwiek jego rodzaj grania i komponowania odbiega znacznie od zwykłych form wirtuozowskich, zwłaszcza pod tym względem, że o wiele więcej dba on o dobrą muzykę niż o przypodobanie się publiczności”. (Ż, 97-98)

Kazimierz Wierzyński nie omieszczał porównać krytyk zagranicznych z warszawskimi. Dywaguje, że jeżeli Chopin w późniejszym czasie przeglądał czasopisma warszawskie, to „musiał zdumieć się nad ich lakonizmem, a nawet złą wolą”. Nie wszystkie pisma warszawskie wspominały o zagranicznym sukcesie młodego polskiego pianisty. Narrator podkreśla, że w niektórych notkach wręcz przekreślono zdanie Adolfa Bäuerle o tym, iż Fryderyk bardziej stara się o dobrą muzykę niż o przypodobanie się publiczności. Narrator nie poprzestaje jednak na kilku recenzjach, przedstawia również opinię wykonawców, m. in. Ignacego Moschelesa, który po usłyszeniu gry Chopina przeszedł od krytycyzmu do entuzjazmu:

Szorstkie modulacje, z którymi nie mogę sobie dać rady, gdy grywam jego utwory, przestają mnie razić. Jego piano jest tak eteryczne, że nie potrzeba silnego forte, by stworzyć potrzebny kontrast. Ulega mu się całą duszą, jakby słuchało się śpiewaka, który nie troszcząc się o akompaniament daje się unosić swojemu uczuciu. Krótko mówiąc jest to unikat w świecie pianistów. (Ż, 264)

Opinie muzykologów i muzyków autor *Życia Chopina* pozostawia właściwie bez komentarza. Taki dobór materiału rzeczowego wskazuje na obiektywizm biografy, który w pełni ma świadomość swoich braków w dziedzinie muzyki. Powyższy fragment cytatu jednoznacznie wskazuje jednak na ogromną wrażliwość muzyczną skamandryty, gdyż dostrzega on ogromnie istotną cechę Chopina związaną z jego miłością do opery od lat młodości. O tej cesze wspomina również Artur Rubinstein, pisząc przedmowę do dzieła Kazimierza Wierzyńskiego:

Przede wszystkim kazał fortepianowi śpiewać. Idea ta nie była intelektualnym wymysłem ani nie narodziła się w nim przypadkowo. Od dzieciństwa pasjonował się operą, zwłaszcza włoską, znał się świetnie na głosie i mógłby być znakomitym nauczycielem śpiewu. Instynktem wyczuł, że aby melodia nie brzmiała mechanicznie, potrzebuje oddechu, jak głos ludzki, i kazał fortepianowi oddychać⁴⁵.

Wierzyński-narrator zauważa, że Chopinowska miłość do opery przyczyniła się do typowej dla jego kompozycji pięknej kantyleny. Taki wniosek może wysnuć jedynie człowiek o wrodzonej wrażliwości muzycznej. Okazuje się również, że autor

⁴⁵ Tamże, s. 3.

Życia Chopina doskonale wyczuwa i rozumie to, iż Fryderyk poprzez indywidualizm oraz miłość do Bacha i Mozarta znacznie wyprzedza swą epokę, co poświadcza Rubinstein:

Chopin zaliczał wielu romantyków do swoich przyjaciół. W sztuce jednak trzymał się od nich jednak z daleka. Drażnił go ich skrajny ekshibicjonizm, literackość, self-pity; przeciwstawiał temu skrupulatną dyscyplinę, treść czysto muzyczną i normy klasyczne.

[...] Już te umiłowania [Bacha i Mozarta – I. P.] i zastrzeżenia [do literackości Schumanna, „hałaśliwego rozwichrzenia” Berlioza, kompozycji Liszta – I. P.] określają miejsce Chopina niekoniecznie w granicach, które przywykliśmy nazywać romantyzmem. Jego prawdziwe miejsce zostało wyznaczone przez instrument, który odkrył dla świata i w którym odkrył świat. Chopin był rewolucjonistą starej muzyki fortepianowej i w tym samym stopniu był organizatorem nowej. Na miejsce obalonych reguł wprowadził własne zasady, a jego burzycielski romantyzm przeistoczył się od razu w swoisty klasycyzm.

[...] Chopin stworzył autentyczną muzykę fortepianową. Jego kompozycje są urodzone z fortepianu i przeznaczone na fortepian⁴⁶.

Kazimierz Wierzyński jeszcze raz wykorzystuje wyłącznie cytaty z korespondencji Chopina, charakteryzując jego umiejscowienie pośród kompozytorów epoki, a także wierność fortepianowi:

„Ja fortepian najlepiej czuję i śmieję się z tych, co uważają, że się zdurnilem, odrzucając wyższe widoki, a tylko na fortepian pisać”. (Ż, 173)

W ten sposób biograf pozostawia czytelnikowi dużą swobodę interpretacyjną, ale i czyni swe dzieło niezwykle obiektywnym i wiarygodnym. W *Życiu Chopina* znajdują się jednak i takie fragmenty, mówiące o muzyce polskiego kompozytora, które odsłaniają niejako drugi nurt tego dzieła – powściągliwe, ale osobiste wyznanie autora. Staje się nim między innymi relacja z pożegnalnego koncertu Chopina w Warszawie, w której znajdujemy również takie słowa:

Żegnał Warszawę jednym ze swoich najbardziej polskich utworów i jednym z najbardziej dosłownych w oddaniu melodii i rytmów kraju, który tak kochał i teraz opuszczał. Aczkolwiek nie lubił programowego folkloru i szukał w ludowej muzyce nie surowych tematów, lecz technienia ziemi płynącego ponad czas i przestrzeń, w tej kompozycji pozostał wierny, jak nigdy potem, śpiewowi chłopów i melodiom dworów. Jeden z tematów wzięty był z ulubionej i popularnej piosenki *Laura i Filon*. (Ż, 122)

⁴⁶ Tamże, s.3.

Czytając ten opis, nie sposób nie wspomnieć znanego epizodu w biografii Kazimierza Wierzyńskiego, który dotyczy ostatnich dla niego wakacji 1939 roku na polskiej ziemi. Skamandryta właściwie przez całe międzywojnie podróżował po różnych krajach Europy, jednak w przededniu wrześniowej hekatombi był w Polsce. Nie przeczuwał, że opuszcza ukochaną ojczyznę na zawsze, gdy wyjeżdżał wraz z redakcją „Gazety Polskiej” z płonącej Warszawy, a po 17 września z Polski. W tej biografii również można odnaleźć ostatni „koncert”, jakim były profetyczne wiersze napisane pod koniec sierpnia, zwiastujące, że „Znowu będzie wojna”. W podtekście przedstawionego fragmentu *Życia Chopina* wybrzmiewa nuta rozgoryczenia i tęsknoty związana z nagłym opuszczeniem ojczyzny, a następnie z podjęciem decyzji o pozostaniu na emigracji⁴⁷. Ślady osobowości Wierzyńskiego można odnaleźć także w tych wszystkich fragmentach jego biografii Chopina, mówiących o tęsknej nucie w utworach tego kompozytora. Charakteryzując w rozdziale *Wielkie lata* dojrzały i płodny kompozytorsko okres w życiu Fryderyka, biograf skupia się głównie na utworach wielkich, pełnych artyzmu, ale i nostalgii powodowanej bezpowrotnym opuszczeniem Polski. Zastanawia dobór dzieł muzycznych właśnie w tym rozdziale, a nade wszystko ich charakterystyka przedstawiona przez narratora:

Sonata b-moll, op. 35, zaskoczyła wszystkich swoją nowością. [...] W utworze tym znalazło się wszystko, z czego składa się ludzka niedola, wszystkie noce, jesienie, podeptane miłości, żal i patos śmierci.

Pisząc *Impromptu Fis-dur*, op. 36, zasłuchiwał się raz jeszcze w Polsce, w tęsknym i śpiewnym szczęściu, spłoszonym nawałnicą rytmów. Ten sam cień nostalgii snuje się w rozmodlonym *Nokturnie g-moll*, który wraz z *Nokturnem G-dur*, op. 37, należy bodaj do najpiękniejszych utworów w tym arcychopinowskim rodzaju.

Ballada F-dur, op.38, [...]. Chopin, który lubił łączyć idyllę z tragedią i marzenie z rozpaczą, nigdzie nie doprowadził tych kontrastów do ostrzejszego napięcia niż tutaj.

Inna ogromna siła uderza ze *Scherza cis-moll*, op.39. Jest w nim taki zryw walki, protestu i gniewu, jakby twórca tego dramatu chciał przemóc wszelkie zło ciągnące się za nim.

[...] Dwa polonezy *A-dur* i *c-moll*, op. 40, wyszły wprost z polskiego serca Chopina. Już kontrast tonacji i wydanie ich obu razem odkrywa zamiary kompozytora. Jest to jakby symbolika losów Polski, jej wielkość i jej niedola. (Ż, 271-272)

⁴⁷ O autocharakterystyce Wierzyńskiego w *Życiu Chopina* pisze Marian Stępień: „Wystąpiły bardzo bliskie analogie między przeżyciami i kolejami życia wielkiego polskiego kompozytora epoki romantycznej a położeniem, myślami i emocjami współczesnego wybitnego poety. Analogie niekiedy aż tak bliskie, że Wierzyński, ani na moment nie pozwalając sobie na liryczne zwierzenia, zachowując w pełni przedmiotowe stanowisko wobec tematu swej książki, pisał niejako równocześnie i o Chopinie, i o sobie”. M. STĘPIEŃ: *Dalekie drogi...*, s. 265-266.

Owa „symbolika losów Polski” staje się niejako paralelna do twórczości Wierzyńskiego, lecz prowadzi przeciwnie niż u Fryderyka Chopina wręcz do twórczego obezwładnienia i bezsily. Z drugiej strony w swym emigracyjnym położeniu poeta odzyskuje siły twórcze, racjonalizując, porządkując, uświadamiając sobie, a jednocześnie zagranicznym czytelnikom życie i twórczość wielkiego Polaka. Po linii polskich emigrantów kontynuuje więc tradycję upowszechniania nowych wartości związaną z czerpaniem wprost z ojczystej kultury. Choć narrator nie pisze ani słowa o własnym przeżywaniu egzystencji na obczyźnie, to zapewne mógłby się utożsamiać z tymi słowami, które napisał o mistrzu z Żelazowej Woli:

Zaczęły się trudne dni. Wszystko spadło na niego jednego, codzienne kłopoty i myśli o kraju. Radził sobie jak mógł, czasem szczęśliwie i praktycznie, kiedy indziej upadł na duchu, opuszczał ręce, a nawet mówił o śmierci. (Ż, 130)

W *Życiu Chopina* można odnaleźć jeszcze podobne fragmenty, na pewno ogromnie wymownym w kontekście analogicznych kolei losu obu twórców jest ten:

Męczył się losami kraju i nieraz myślał, jak niełatwo być Polakiem wśród obcego świata. Parę przygód pouczyło go, co znaczy dookolna oziębłość i jak gorzki posmak ma ludzka wrogość. (Ż, 132)

Wierzyński wplatając między opisy muzyki owe nostalgiczne tony w przepiękny sposób otwiera przed uważnym czytelnikiem swą stęsknioną polską duszę. Tak dobiera fragmenty korespondencji kompozytora i wypowiedzi świadków epoki, by podkreślić, to, co przez własne położenie doskonale rozumiał i czuł, że Chopin na emigracji był stale sercem w Warszawie. Narrator zauważa w kompozycjach polskiego muzyka istotną antynomię – radość i smutek, zachwyt i przygnębienie, bohaterstwo i melancholię – sprzeczne ze sobą nastroje, które pojawiały się stale, gdy Chopin poszukiwał wyrazu dla swej myśli o kraju. Celnie dostrzega, że z tych dwoistości wynika podkreślany już przez Franciszka Liszta „nieprzetłumaczalny żal”. Wierzyński, który przecież nie był muzykologiem, z wielką trafnością i poetycką prostotą podsumowuje:

Prócz pańskiej Polski polonezów istniała jeszcze dla Chopina chłopska Polska mazurków. Były one uduchowieniem nie przeszłości i legendy kraju, lecz tego, co sam w nim słyszał i czego lubił słuchać najbardziej. Z pieśni i tańców ludowych nie brał dosłownych ich melodii i potraçał o nie tylko tu i ówdzie, ale rytm ich zachował bez zmiany i umiał użyć go do wyrażenia najdelikatniejszych idei muzycznych. Przy ca-

łym wewnętrznym i artystycznym arystokratyzmie szukał związków z ludem i karmił swoją sztukę u jego niewyczerpanych i samorodnych źródeł. (Ż, 273)

Skamandryta w ostatnim akapicie biografii koncentruje się na stałym dążeniu Fryderyka do doskonałości. Akcentuje, że dzięki takiej samodyscyplinie pośród Chopinowskich opusów mało jest niedoskonałości. Twórczość polskiego Kopernika fortepianu była nie tylko rewelacją dla muzyki narodowej, ale również światowej. Kończąc *Życie Chopina*, narrator komentuje Chopinowskie *exegi monumentum* poprzez podtrzymanie tego, co stwierdził już na początku tego dzieła, mianowicie że Chopin był w twórczości wierny samemu sobie, więc należał do „rodziny najmoralniejszych twórców”. Autor *Korca maku* spina jak klamrą Chopinowską biografię tezą bodaj najistotniejszą dla tajemnicy muzyki wieszczą fortepianu:

Znał [Chopin – I.P.] mądrość zasady, że mistrzostwo wynika z samoograniczenia, opiera się na własnej prawdzie i nigdy się jej nie sprzeniewierzył. Ta moralność wewnętrzna przejawiała się w czystości jego muzyki, która ocalała z życia jak skarb, przemycony poza granice miłości, rozpaczy, cierpienia i innych zwykłych spraw człowieka. (Ż, 378)

V

W powyższych rozważaniach była już mowa o usytuowaniu Fryderyka Chopina w różnych relacjach – rodzinnych, towarzyskich, przyjacielskich, a także uczuciowych. Wierzyński ujmuje rolę poszczególnych kobiet w życiu kompozytora niejako w nowe ramy, a przede wszystkim odbiera im powszechne znaczenie, często przesadnie eksponowane przez Chopinowskich biografów. Można odnieść wrażenie, że przedstawiając romanse Chopina narrator przede wszystkim chce ukazać najważniejszy w życiu kompozytora romans z muzyką. Gdy autor *Życia Chopina* charakteryzuje młodzieńczą miłość do Konstancji Gładkowskiej, pisze: „Z utajonej przed ludźmi miłości zwierzył się nasamprzód muzyce. Fortepian na mansardzie wysłuchiwał już dawno jej szeptów” (Ż, 99). Drugą cechą trafnie określoną przez Wierzyńskiego-narratora oraz istotną dla uczuciowości Chopina jest „idée fixe domu i rodziny”, „dom i rodzina stanowiły dla niego warunek życia”, natomiast „idea domu łączyła się z ideą Polski, a może dom był nawet jej sercem”. Twórca dzieła o życiu i twórczości mistrza z Żelazowej Woli w nietypowy sposób – dla dotychczas powstałych biografii – podejmuje wątek związku z George Sand. Wprawdzie pisze o

tym, że ci artyści byli kochankami, ale jedynie w pierwszych miesiącach relacji, następnie tonuje aspekt erotyczny, by zwrócić uwagę czytelnika na to, iż:

Bez ustalenia tej *idée fixe* domu i rodziny nie sposób zrozumieć np. stosunku z George Sand, z którą romans trwał przez kilka miesięcy, a pożycie rodzinne, połączone potem z zupełną wolnością miłosną, przez dziesięć lat. Dom pani Sand przy rue Pigalle i na Square d'Orléans stał się substytutem domu na Krakowskim Przedmieściu. Chopin miał tam swoje miejsce i posłuch, pewny był opieki nad sobą i swoją sztuką. Dzieci pani Sand – jak sama pisała – budziły w nim instynkt ojca. (Ż, 7)

Podobne przejawy tęsknoty za utworzeniem własnego domu i rodziny widzi biograf w sprawie niedoszłego małżeństwa Fryderyka z Maria Wodzińską. Obie sytuacje a jednocześnie klęski stają się pod piórem Wierzyńskiego wyrazistym obrazem niegasnącego pragnienia polskiego kompozytora stałej przynależności i osadzenia w przyjaznym, rodzinnym otoczeniu. Czytając te refleksje o niezbędności domowego ogniska, „jedynego i najdroższego miejsca na świecie”, nieuchronnie nasuwa się analogia do emigracyjnego etapu egzystencji autora *Życia Chopina*.

Wydaje się, że wyjaśnienia domaga się jeszcze kwestia dość szeroko, aczkolwiek dyskretnie poruszona przez Wierzyńskiego. Chodzi mianowicie o korespondencję Fryderyka z Delfiną Potocką. Odpisy listów Chopina do hrabiny pojawiły się w połowie 1940 roku. W tym czasie do pianisty Stanisława Szpinalskiego zgłosiła się Paulina Czernicka z ich odpisami. Choć wielu badaczy po wojnie szukało tej korespondencji, to żadnemu z nich nie udało się wpaść na jej trop. Wielką przeszkodą w jej opublikowaniu była podobno zbyt frywolna treść, którą trudno przypisać powściągliwemu i ułożonemu muzykowi. Czernicka w 1945 roku z powodu biedy chciała sprzedać rzekome listy, dlatego aby zorientować się w możliwościach spieniężenia udała się do Jarosława Iwaszkiewicza – ówczesnego redaktora naczelnego *Życia Literackiego*. O istnieniu odpisów listów Chopina – między innymi dzięki jego pomocy – dowiedzieli się polscy, a następnie zagraniczni melomani. Wpierw nikt nie wątpił w ich autentyczność pomimo braku oryginałów. Piotr Szumiński stwierdza:

Kij w mrowisko wsadził kilka lat później Kazimierz Wierzyński. Napisał książkę o Chopinie i wykorzystał w niej teksty odpisów kolportowanych przez Czernicką. W muzycznym świecie zawrzało: jak to! wszak nikt wcześniej nie widział oryginałów! A odpisy, choć trąciły charakterystycznym dla listów mistrza stylem, zupełnie nie pasowały do wyobrażeń o jego uduchowionej postaci: pełne były niedwuznacznych porównań, erotycznych zwrotów i miłosnych zaklęć – słowem listy pełnego żąd

kochanka do uwodzicielskiej kochanki! Powoli wąskie grono specjalistów-chopinologów zaczęło dzielić się na dwa obozy: zwolenników i przeciwników autentyczności tychże listów⁴⁸.

Wierzyński nie uznawał, że odkrył tę korespondencję, ale korzystał z jej dostępności i zakładał wiarygodność na podstawie uznania autentyczności listów przez Instytut Fryderyka Chopina w Warszawie. W ostatnim rozdziale *Życia Chopina*⁴⁹ autor powołuje się nie tylko na te fakty, ale również na opinie takich chopinologów jak Karol Stromanger i Zdzisław Jachimecki. Wierzyński ponadto bardzo rzeczowo uzasadnia cytowanie fragmentów korespondencji Chopina z hrabiną Potocką:

Styl ich [listów – I. P.] posiada wszystkie cechy charakterystyczne języka Chopina i obfituje w idiomy i kolokwializmy spotykane w listach z innych epok (jak na przykład: „czemcis”, „pójdzie do czubków”, „paniebracić się”, „iść w tory”, etc.) [...].

Listy te ze względu na formę, w jakiej docierają do wiadomości publicznej, powinny być zbadane przez powołanych do tego specjalistów. Wyjaśnienie wszystkich szczegółów wymagać będzie z pewnością czasu i trudu. Sto lat ukrycia nie mija bezkarnie.

Autorowi tej książki wydawało się słuszne nie czekać na ten nie dający się przewidzieć termin i przedstawić dostępne mu fragmenty w związku z tymi okresami życia Chopina, z którymi już dzisiaj można je powiązać. W książce tej umieszczone są zarówno pewne fragmenty z listów ogłoszonych w Polsce, jak i dotychczas nie znane. (Ż, 377)

Biografowi tak skrupulatnemu jak Kazimierz Wierzyński, zrobienie użytku z takiego materiału wydawało się całkowicie zasadne. W jego dziele pozostaje wyraźny ślad jak autor biografii Chopina kapitalnie zdaje sobie sprawę z tego, że życie i twórczość to dwie odrębne całości. Jest on świadomy, że ani swobodne słownictwo owych listów, ani ich intymna treść nie przynoszą ujmy polskiemu muzykowi, a mitygowanie się brązowników staje się tu zbędne i wprost faryzejskie. Powraca niejako echem w tym miejscu snucie przez narratora refleksji o „moralności wewnętrznej” artysty, która przejawiała się w „czystości jego muzyki”. Umieszczając obszerne fragmenty listów w rozdziale *Życie rodzinne* narrator

⁴⁸P. SZUMIŃSKI: *Trzydziestoletnia wojna o listy Chopina*. <http://archiwum2000.tripod.com/488/chopin.html>, wejście dn. 18.05. 2006 r.

⁴⁹ Trzeba tu podkreślić sprawozdawczy ton tego rozdziału, który kontrastuje z całością dzieła. Wierzyński niejako w nim dokumentuje i wspiera swe obserwacje, refleksje i wnioski źródłami chopinologicznymi, co sprawia, że jego utwór nabiera charakteru biografii literackiej.

ponownie sugeruje, że relacja z Delfiną Potocką była wynikiem nieustannego pragnienia „idée fixe domu i rodziny”.

Fryderyk poznał hrabinę Potocką w Dreźnie pod koniec roku 1830. Była to bodajże najbardziej znana Polka tamtej epoki. Miała wielu wielbicieli wśród tak znanych osobistości jak: książę Monfort, hrabia Flahaut czy Zygmunt Krasiński. Ten ostatni był jej najżywszą i najdłuższą miłością. Ich korespondencja jest bardzo obszerna i tworzy nieblahe świadectwo zapisu romantycznego uczucia. Wierzyński pisze o tym romansie:

Jej romans [Delfiny Potockiej – I. P.] z Krasińskim, którego poznała we Włoszech, potoczył się szerokim echem po całej emigracji, tym bardziej że Potocka zjawiała się znowu w Paryżu. Fryderyk przyjął nową falę jej miłosnej sławy inaczej niż inni. Znał tę kapryśną piękność zbyt dobrze i nie wątpił, że Delfina pozostała Delfiną, nawet jako przyjaciółka Krasińskiego. (Ż, 268)

Hrabina już przy pierwszym spotkaniu oczarowała młodego kompozytora. Zachwycił się na pewno nie tylko jej urodą, lecz również umiejętnościami muzycznymi – miała bowiem piękny głos, grała na fortepianie, a nawet komponowała. Znajomość tej pary trwała aż po grób, nawet pięć lat miłosnej rozłąki nie oddaliło ich całkowicie od siebie. To Delfina śpiewała u wezglowia umierającego Fryderyka, przybываяc pospiesznie z Nicei do Paryża na wieść o jego krytycznym stanie zdrowia. Narrator pośród wielu cytatów rzekomych listów Fryderyka do Delfiny przywołuje też ten, który wydaje się najpełniej oddaje obraz tej zażyłości:

„Reszta kobiet z życia mego to albo młodzieńcze miary dawno pogrzebane, albo wiatr pasji gorącej, co mię na krótko owionął... Kiedy wielka mię miłość ogarnie, pasja mocno kuksa, a pokusy jak psy targają, wtedy o świecie zapominam – jak niegdyś przy Tobie – gotów jestem kobiecie wszystko oddać, życie i twórczość poświęcić. Przy tamtych kobietach tak nie było, nigdy nie tracił głowy...” (Ż, 269)

Chociaż Kazimierz Wierzyński przyczynił się do rozpowszechnienia apokryficznej korespondencji, jednak nie ujmuje to niczego jego dziełu o życiu i twórczości geniusza znad Utraty. Obrazuje jedynie w jaki sposób percypował intymne epizody z życia genialnego polskiego muzyka, którego tak wielu ubraowało. Pohamował się od komentowania prywatnej korespondencji, wyłącznie przedstawił jej wyimki. Uzewnętrznił swój umiar, takt i poetycką wrażliwość, dając dowód, że także należy do „rodziny najmoralniejszych twórców”. Trzeba podkreślić

wyjatkowo umiejętne i dyskretne połączenie w *Życiu Chopina* podobnego losu polskich artystów-emigrantów. Waldemar Smaszcz konstatuje:

Książka bowiem została tak napisana, że możliwe jest jej rozumienie bez zwracania uwagi na poruszone tu problemy. Mało tego, autor, adresując ją do czytelnika amerykańskiego, absolutnie nie mógł liczyć na taki właśnie, pogłębiony odbiór. Ale natura poety okazała się silniejsza; pisząc wnikliwą biografię Chopina, poeta nie zrezygnował z wpisania w nią najbardziej osobistych przeżyć polskiego artysty powtarzającego niejako w następnym stuleciu los wielkiego poprzednika. Robi to jednak bardzo dyskretnie, nie narzucając się czytelnikowi, ani też nie popisując się własną erudycją czy natrętnym „tłumaczeniem” tajemnic sztuki Chopina. Ale właśnie dzięki tej jakże subtelnej dyskrekcji, wyciszeniu, a nawet rezygnacji z wielu przyjętych praw narratora, otrzymaliśmy jakże prawdziwy zapis nie tylko biografii Fryderyka Chopina, lecz także losów polskiego artysty najwyższej miary. Nie rozdrapującego przed światem narodowych ran, ale mówiącego o Polsce każdym uderzeniem palca w klawiaturę instrumentu. Artysty, powtórzmy raz jeszcze za poetą opinię Balzaca, który *był bardziej polski niż Polska, choć przecież wyrażał tę konkretność środkiem tak nieuchwytnym jak muzyka*⁵⁰.

⁵⁰ W. SMASZCZ: *Rodem Warszawianin...*, s. 327-328.

„Życie i dzieła”

O *Chopinie* Jarosława Iwaszkiewicza

I

Monografia Jarosława Iwaszkiewicza pt. *Chopin* to dzieło, które zdaje się przez lata dojrzewało w umyśle, a może przede wszystkim w sercu pisarza. Nie sposób jednak pojąć tego utworu bez chociaż momentalnego spojrzenia na naznaczony muzycznymi akcentami dorobek skamandryty. Na ową „muzyczną” twórczość autora *Lata w Nohant* zwrócił uwagę między innymi Jerzy Skarbowski:

Muzyką pobrzmiewają frazy jego prozy poetyckiej, odzywa się ona w eufonii wierszy, muzyczna terminologia wzbogaca w sposób oryginalny stosowane słownictwo, określenia i metaforykę. W świecie przedstawionym prozy pisarza działają kompozytorzy, pianiści, śpiewaczki, główne jego postacie literackie i ich nieomal cały entourage o muzyce mówią, dyskutują, słuchają jej i w sposób głęboki ją przeżywają. Rozszyfrowanie i bliższe rozpoznanie roli, jaką muzyka odgrywa w dziele Jarosława Iwaszkiewicza, jest zatem – wobec miejsca, jakie jej autor przyznaje w swojej twórczości – potrzebą krytyczną, umożliwiającą pełniejsze zanalizowanie jego bogatego, wielopłaszczyznowego i mieniącego się rozmaitymi znaczeniami pisarstwa¹.

Mnogość muzycznych akcentów w rozlicznych utworach Iwaszkiewicza jest wynikiem wielu przyczyn. Zapewne źródłem fascynacji muzycznych stało się wychowanie i określona atmosfera domu, a także dobór przyjaciół. W domu rodzinnym w Kalniku pierwszych lekcji fortepianu udzielała mu matka. Przebywanie z kompozytorką Seweryną Keyzer, która była krewną pisarza, z rodziną Neuhausów, Taubów, a głównie z kuzynem i wielkim przyjacielem Karolem Szymanowskim, umocniło młodego Iwaszkiewicza w pragnieniu kariery muzycznej. Od dzieciństwa pisał, ale i jednocześnie komponował, więc swobodnie posługiwał się tymi językami dwu jakże różnych sztuk. Niezwykle trudno było mu zdecydować o wyborze drogi artystycznej, chociaż młodemu adeptowi sztuki muzyka wydawała się bliższa od literatury. W okresie gimnazjalnym podjął już pierwsze próby kompozytorskie, pisząc pieśni do słów Kiplinga, Sonatę f-moll, poemat na dwa fortepiany oraz – wspólnie z kolegami

¹ J. SKARBOWSKI: *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981, s. 154-155.

Kolą Niedźwiedzkim i Borysem Pietrowskim – część opery. Studiując na kijowskim uniwersytecie, jednocześnie pobiera lekcje w konserwatorium. Wówczas zdecydowanie nastaje czas rozstrzygnięcia i opowiedzenia się po stronie jednej dziedziny sztuki. Decyzja zdaje się złożona, gdyż z jednej strony sam Iwaszkiewicz zniechęcił się rygorystycznymi prawidłami muzycznymi, a z drugiej – ma miejsce „lekcja kompozycji” u Karola Szymanowskiego. Pisarz zwrócił się do swego wielkiego kuzyna, ponieważ oczekiwał zrozumienia:

Ze wszystkich kompozytorów nowoczesnych uważałem, że Szymanowski najbardziej zerwał z tradycjami i prawidłami – i do niego udawałem się z cichą nadzieją na to, że podtrzyma mnie w moim buncie przeciw bezsensownym i krępującym prawom².

Zimą 1915-1916, kiedy Iwaszkiewicz napisał pierwszy większy utwór prozatorski *Ucieczkę do Bagdadu*, poprosił właśnie Karola Szymanowskiego o opinię na temat swych utworów muzycznych. Tak o tym wspomina w artykule *Moja lekcja kompozycji u Szymanowskiego*:

Mój drogi, z tego, co ty mi przyniosłeś, nie mogę się w niczym zorientować. Zastanów się, czy to nie jest tak, jak u Nietzschego, że po prostu chcesz się wypowiedzieć, a to, że chcesz wypowiedzieć się w muzyce, jest tylko pomyłką³.

Podczas tego spotkania Szymanowski, chcąc wypróbować zdolności kompozytorskie młodego Iwaszkiewicza zadał mu szesnastotaktowy temat do zharmonizowania. Pisarz zdeprymował się szkolną, według niego, wprawką harmoniczną tak, że więcej już nie podjął żadnej próby kompozytorskiej. Jak sam wspomina jego muzyczne wykształcenie miało liczne mankamenty, gdyż zwykle go „szalenie oburzały wszelkie prawidła i konieczności podporządkowywania się jakimś stałym regułom”⁴. Muzyka pozostała jednak jego wielką miłością i silnie odcisnęła się w całej twórczości literackiej. Wahania, co do wyboru rodzaju wypowiedzi sprawiły, że przez całe życie w sztuce autora *Chopina* dominowały specyficzne napięcia. Dramatyczne rozdarcie między chęcią wyrazu za pomocą języka dźwiękowego a ostatecznym skłonieniem się w stronę literatury sprawiło, że twórczość skamandryty obrała określony kierunek naznaczony preferencją tematyki

² J. IWASZKIEWICZ: *Moja lekcja kompozycji u Szymanowskiego*. „Muzyka Polska” nr 3, 1939, s.129.

³ Tamże, s. 128.

⁴ Tamże, s. 128.

„czysto muzycznej” czy to w dziełach literackich, czy teoretyczno- lub eseistyczno-muzycznych. O bogactwie i nietypowości przeżywania pisarza świadczy wypowiedź z opowiadania *Czwarta symfonia*:

Ludzie niemuzyczalni nawet nie wyobrażają sobie, jak dużo i jak rozmaicie można mówić o muzyce. Ile rozmaitych odcieni i spraw kryje się w odczuwaniach muzycznych, jak ten wielki temat poszerza nasze rozumienie życia, jak wzbogaca treść codziennego dnia.⁵

Natomiast w innym ze swoich dzieł dojrzały już pisarz wyznaje:

Muzyka jest dla mnie najważniejszą ze sztuk. Nie żałuję, że nie zostałem muzykiem. Nie czułbym się godnym być kompozytorem, pianistą czy dyrygentem, być interpretatorem wielkiej sztuki. Jako pisarz interpretuję tylko siebie. I napędza mnie zawsze podziwem ta odwaga interpretowania muzyki. Dlatego mam dla muzyków zawsze miłość i szacunek. Bo to jest sztuka zarazem pełna tajemnicy. Jak architektura oparta na liczbach. I mogąca trwać wiecznie, bo przecież liczby nie są kategoriami naszego myślenia, są wiecznotrwałymi bytami. Mazurek Chopina tkwi w wiecznym bycie jako jedna z nieskończonych kombinacji matematycznych⁶.

Słowa te niejako wprost przybliżają sferę twórczości słowno-muzycznej Iwaszkiewicza. Wierzy on w trwałość dzieła muzycznego jako formy bytu idealnego oraz w metafizyczność muzyki. Gdyby autor *Chopina* nie dysponował odpowiednią wiedzą muzyczną, jego muzykografia nie osiągnęłaby tak wysokiego poziomu artystycznego. Iwaszkiewicz potrafi kapitalnie zasymilować wyobraźnię literacką, kunszt poetycki z najprecyzyjniejszą dziedziną sztuki – muzyką. Bohdan Pocię pisze:

Wiedza muzyczna jest całkowicie zasymilowana w stylu literackim pisarza. Iwaszkiewicz nigdy jej nie narzuca, nie podkreśla, można by powiedzieć, iż nigdy nie ujawnia jej całej. A przecież wiemy, że ją posiada, i to w stopniu przerastającym potrzeby i zamierzenia, tak ujmująco skromne, swojego pisarstwa. Czujemy wyraźnie, iż każda jego charakterystyka muzyki – nie tylko ta wypowiadająca się bezpośrednio w sprawach techniki czy warsztatu – kryje w sobie gruntowną wiedzę o modulacjach, budowie akordów, kontrapunktyce, współgraniu elementów i napięciach formy. Cała ta wiedza jednak przetwarza się, sposobem „alchemii słowa”, w ekspresję estetyczną literackiego tekstu⁷.

II

⁵ TENŻE: *Czwarta symfonia*. W: *Opowiadania muzyczne*. Warszawa 1971, s. 233.

⁶ J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 119.

⁷ B. POCIEJ: *Opisać muzykę...* „Ruch Muzyczny” 1980, nr 8, s.4.

Trzeba zauważyć, że pisarz zajmował się nie tylko krytyką muzyczną, ale także pisał książki biograficzne o Janie Sebastianie Bachu, Fryderyku Chopinie i Karolu Szymanowskim. Wszyscy mieli istotny wpływ na historię muzyki. Bach to barokowy mistrz polifonii; Chopin – „Mozart romantyzmu” – geniusz harmonii, umiaru i prostoty; Szymanowski – odnowiciel muzyki polskiej.

Bez wątpienia Fryderyk Chopin stał się dominantą twórczej egzystencji Iwaszkiewicza. „Jego muzyką prześiąknięty został już we wczesnej młodości, jego życie odczuł najgłębiej. Więzy duchowe, które go z nim łączyły były najistotniejsze i najtrwalsze”⁸. O szczególnym zafrapowaniu skamandryty naszym „Kopernikiem fortepianu” świadczą nie tylko mnogie przedsięwzięcia związane z twórczością Chopina (sesje, wystawy, wydawnictwa – w kraju i za granicą), częste uczestnictwo w jury konkursów chopinowskich, wygłaszane odczyty (np. w roku 1960 na Chopinowskim Kongresie Muzykologicznym), pełnienie funkcji prezesa Towarzystwa im. Fryderyka Chopina, lecz także aluzje, odniesienia w całej twórczości prozatorskiej i poetyckiej, artykuły okolicznościowe, recenzje muzyczne oraz nade wszystko poświęcone Fryderykowi trzy książki wydane w różnym czasie⁹. Wskazują one jak twórca dojrzał i pogłębiał temat, gdyż w istocie są to wersje tej samej książki. Iwaszkiewicz przejawiał trwałe zainteresowanie osobą i muzyką narodowego kompozytora, a utwierdza w tym przekonaniu siedemnastoletni okres między pierwszym a ostatnim wydaniem Chopinowskich biografii. ponadto wcześniejszy dramat *Lato w Nohant* (1936) i artykuł o Barkaroli opublikowany w „Wiadomościach Literackich” z 1933 roku. Choć trzeba tu zwrócić uwagę na ogromne i powszechne zainteresowanie mistrzem z Żelazowej Woli nie tylko muzykologów, ale i pisarzy. Tym bardziej trudne to zagadnienie, bo wciąż niewyczerpane. Bohdan Pocij zauważa służebną postawę pisarza wobec innego twórcy i jego sztuki:

Wybitny pisarz w takiej roli jest czymś więcej niż badaczem, krytykiem, czytelnikiem, słuchaczem – a zarazem łączy w sobie wszystkie te postawy i sposoby odbioru dzieła sztuki. Wielki pisarz bowiem z natury rzeczy wie więcej i sięga głębiej niż uczony badacz – choćby i najwybitniejszy, niż krytyk – choćby najprzenikliwszy, niż widz-czytelnik-słuchacz – choćby najwrażliwszy. Jedyne bowiem wybitnemu pisarzowi, poecie, gdy przyjmuje on rolę biografisty i monografisty, dana jest istotnie

⁸ IDEM: *Iwaszkiewicz i Chopin*. „Rocznik Chopinowski” 1981, s. 19.

⁹ J. IWASZKIEWICZ: *Fryderyk Chopin*, Lwów 1938; *Chopin*, Warszawa 1949; *Chopin*, Kraków 1955.

wspólna – z przedmiotem-tematem opisem – płaszczyzna twórczego doświadczenia artystycznego¹⁰.

Trzy wersje książki Iwaszkiewicza o Chopinie są zróżnicowane pod względem zakresu przedstawienia tematu, a także charakteru. *Fryderyk Chopin* to rzecz przeznaczona dla młodzieży o charakterze popularyzatorskim¹¹. *Chopin* z 1949 roku to nieznacznie poszerzona biografia wydana na okoliczność setnej rocznicy śmierci kompozytora. Ostatnie dzieło z roku 1955 jest znacznie pogłębianym studium o życiu i twórczości Fryderyka Chopina o rozmiarach monografii, choć już w *Przedmowie* autor zastrzega, że książka „nie ma pretensji ani do tytułu monografii, ani do tytułu pracy naukowej. Jest to rezultat miłości do sztuki Chopina i do jego osobowości i chęć podzielenia się tym przemożnym uczuciem z moimi czytelnikami”¹². Gdyby porównać trzy Iwaszkiewiczowskie książki o polskim kompozytorze, łatwo można dostrzec różnice w ukazywaniu człowieczeństwa Chopina. Narrator posługuje się kontrastem zestawiając charakter muzyka z osobowością francuskiej pisarki George Sand. We *Fryderyku Chopinie* Iwaszkiewicz konkluduje:

Największym i zasadniczym była oczywiście wyraźna różnica przekonań, upodobań, obyczajów – słowem całych charakterów. Szopen był arystokratą, pani Sand demokratką, Szopen zamknięty, chłodny, pani Sand wylewna i ekspansywna. Szopen milczący, pani Sand – gadatliwa¹³.

W biografii wydanej w 1949 roku przedstawienie kompozytora zasadniczo się zmienia – to demokratą chętny do pomocy rodakom:

[...] można dopatrzeć się demokratyzmu Chopina, którego mu się najczęściej odmawia. Prawdziwy jego demokratyzm polegał nie na głoszeniu pompatycznych haseł, jak to czyniła George Sand, ale na zrozumieniu spraw małego człowieka, na okazaniu miłości, której nikomu ze swoich nie odmawiał¹⁴.

¹⁰ B. POCIEJ: *Iwaszkiewicz i Chopin*. „Rocznik Chopinowski” 1981, s. 19.

¹¹ Píše o tym Zygmunt Jachimecki: „Ale nastrojenie pióra na styl popularyzatorsko-dydaktyczny, moderujący jedynie bogactwo czynników literackich Iwaszkiewicza, wypadło bardzo szczęśliwie, a portret Szopena jako artysty, człowieka w różnych fazach życia, syna, patrioty, kompozytora, jego przejścia miłosne, wszystkie ogółem rysy jego charakteru, temperamentu – zostały w zdaniach książeczki tej określone wiernie, plastycznie i z wielkim umiarem”. Z. JACHIMECKI: *Fryderyk Szopen*. W: *Nowa Książka* 1939, z. 4.

¹² W niniejszej pracy korzystam z edycji: J. IWASZKIEWICZ: *Chopin*. Kraków 1983. Dalej skrót – Ch, cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony.

¹³ J. IWASZKIEWICZ: *Fryderyk Szopen*. Lwów 1938, s. 50.

¹⁴ TENŻE: *Chopin*. Warszawa 1949, s.41.

Ostatnia wersja wydana w 1955 roku maluje polskiego muzyka jako chłopomana, a jednocześnie demokratę ukierunkowanego na socjalizm:

[...] myślą przenoszącą się naprzód odgadywał Chopin los Polski, zależny od rewolucji socjalnej. [...] Jakże trzeźwe i słuszne wyda nam się zachowanie Chopina w porównaniu z szaleństwem legionu włoskiego Mickiewicza lub z propagandą rozbrojenia podjętą przez mistycyzm Słowackiego. Jak dojrzały ten sąd poważny w porównaniu z lękiem Zygmunta Krasińskiego. Zdziwiający, spokojny, trzeźwy umysł Chopina tryumfuje w epoce Wiosny Ludów. (Ch, 203)

Dojrzewanie Iwaszkiewicza do napisania tak wartościowej Chopinowskiej biografii życia i dzieła najwyraźniej mogą potwierdzić sposoby rozpoczęcia pierwszych rozdziałów każdego z tych utworów. Pierwsze dwa wydania przypominają sposób kontemplowania geniusza przez Stanisława Przybyszewskiego a jednocześnie mają asocjacje romantyczne. Dość ogólna teza o egzystencji ludzi genialnych staje się dla narratora pretekstem do uczczenia wielkiego polskiego kompozytora i pianisty:

Są żywoty, które w porywie ofiary całkowicie oddają się służbie ukochanej idei, walczą o nią czynem oręża, wysiłkiem, wytężonej woli. Prowadzą one narody do zwycięstw i triumfów czy chociażby do klęsk, od triumfów czy chociażby do klęsk, od triumfów sławniejszych. Żywoty te starają się dla swoich narodów symbolami: oddajemy im cześć bohaterską.

Ale obok tych wielkich żywotów, które były poświęcone zmaganiom się z losem i naród cały wywyżgały na szczytach, istnieją inne, bardziej ciche, a niemniej może ważne. [...]

Takie są żywoty, których ślad do dziś dnia jeszcze świeci, żywoty naszych wielkich romantyków XIX stulecia: Mickiewicza, Krasińskiego, Słowackiego, Norwida, Chopina¹⁵.

A nieco dalej Iwaszkiewicz pisze:

Żywot ten jest wyłącznie oddany służbie wielkiej, prawdziwej muzyce. Wszystko inne jest rzeczą drugorzędą, epizodem. Zwycięstwa jego i zdobycze istnieją tylko w państwie sztuki. [...] Ona pozwoliła mu skupić na pozornie małym odcinku takie moce duchowe, iż przez nie stał się jednym z najsławniejszych synów swojej ojczyzny, rozgłaszając jej imię po całym świecie i stając w pierwszym rzędzie największych mężów ludzkości¹⁶.

Ten sposób prezentowania osoby kompozytora narodowego przypomina romantyczne spojrzenie na rolę artysty i jednocześnie modernistyczne hołdowanie sztuce. Narrator w niebywały sposób łączy te dwie jakże różne koncepcje. W dwu

¹⁵ TENŻE: *Chopin*. Warszawa 1949, s. 5.

¹⁶ Tamże, s.6-7.

pierwszych wydaniach pisarz poetyckim językiem i patetycznym nastrojem wznosi wręcz pomnik Fryderykowi i jego sztuce. Trzecie wydanie jest naznaczone jakże odmiennym tonem:

Czasami drobne zdarzenia wywołują całe morza atramentu.

Kiedy wikary parafii Brochów pod Sochaczewem powrócił w drugi dzień Wielkanocy do swego kościoła z chrzcin, które się odbyły w Żelazowej Woli, i począł spisywać metrykę dopiero co ochrzczonego dziecięcia – nie wiedział jakie skutki mieć będzie jego roztargnienie. (Ch, 7)

Tu narrator koncentruje się raczej na istotnych, często niedostrzeganych lub niejednoznacznych faktach. Nie brakuje i w tym wydaniu fragmentów wzniosłych czy poetyckich, jednak nie dominują one w takim stopniu jak w poprzednich książeczkach. Stąd warto bliżej przyjrzeć się *Chopinowi* wydanemu w 1955 roku.

III

Podjęcie tematu życia i twórczości Fryderyka Chopina jest odważną kwestią, gdyż Iwaszkiewicz świadomie wpisuje się w ogromny poczet biografów tego kompozytora i pianisty. Trud pisania o Fryderyku jest tym bardziej wielki, że istnieje wielka liczba dzieł przedstawiających z różnych perspektyw geniusz Polaka. *Chopin* Jarosława Iwaszkiewicza dzięki nowemu spojrzeniu biografą jest dowodem na to, że bogactwo osobowości i talentu autora mazurków jest niewyczerpane. Opowieść biograficzna snuta przez Iwaszkiewicza nie powiela sentymentalnych historii z życia wybitnego artysty, wręcz przeciwnie – jawi się jako dzieło integrujące życie z twórczością i na nowo odczytujące Chopinowską egzystencję. Życie genialnego muzyka interesuje Iwaszkiewicza przede wszystkim jako przyczyna i fundament pracy twórczej. Biograf, który jest jednocześnie twórcą ujawnia głębokie zrozumienie tego, że trwa współbrzmienie między istnieniem a tworzeniem, między bytem artysty a jego dziełem. Już w *Przedmowie* zapowiada cel swego utworu – oczyszczanie biografii Chopina z różnorodnych przerysowań:

Minione od śmierci naszego wielkiego artysty lata stworzyły przykre nawarstwienia legend i nieporozumień na jego biografii i w ocenie jego dzieła. Starłem się i życie to, i dzieło oczyścić z tych nalotów, dzieląc zdanie Teofila Kwiatkowskiego, że „Chopin był czysty jak łąza”. Spod pleśni i narośli wyłania się postać artysty o bar-

dzo przejrzyste zarysowanym profilu: szlachetność tej osobowości, jej niezwykła bezkompromisowość, świadomość własnego życia i swego zdania – mało mają sobie równych. (Ch, 5)

Autor *Chopina* jako fundamentalny środek służący do „oczyszczania z nalołów” życia i twórczości kompozytora stosuje przede wszystkim uważną lekturę korespondencji genialnego twórcy. Nie obawia się cytowania w całości nawet tych obszerniejszych listów. Zachwyca się niejako tekstem źródłowym i analizuje go w przenikliwy sposób. Wprowadzenie nowych kontekstów powoduje nadto nieznane dotychczas oświetlenie różnych sytuacji z życia Fryderyka. Adresat Iwaszkiewiczowskiego *Chopina* to, jak wynika z *Przedmowy*, zasadniczo „polski czytelnik”. Pisarz dedykuje tę biografię swoim córkom, Marii i Teresie, co mogłoby również sugerować jego troskę o jak najwłaściwszy obraz polskiego kompozytora i odbiór jego muzyki zwłaszcza wśród młodszego pokolenia. Iwaszkiewicz, pisząc o folklorze w muzyce Fryderyka, cytuje w całości list nastoletniego Chopina, chociaż nie jest jasne, co stało się z rękopisem. Pisarzowi wystarcza stwierdzenie jego autentyczności na podstawie stylu, szczegółowości opisów i werwy. Dzieło Iwaszkiewicza przemawia do czytelnika właśnie dzięki fundamentalnemu potraktowaniu korespondencji muzyka. Świadczy o tym jej umiejscowienie na drugim miejscu w spisie lektur – pomieszczonego na końcu biografii – zaraz po dziełach kompozytora. Kolejność taka wskazuje na to, że biograf kapitałnie zdaje sobie sprawę z tego, iż odczuwanie i przeżywanie Chopina dokładniej niż słowo oddaje muzyka. Dźwięk jest w tym przypadku materia, dzięki której kompozytor wypowiada się łatwiej i swobodniej. Wydaje się, że autor między innymi w ten sposób realizuje cel zamierzony w *Przedmowie*:

Chciałem polskiemu czytelnikowi raz jeszcze przypomnieć niezwykle cechy charakteru tego człowieka, a zarazem zamyślić się nad losami jego dzieła. Przyznam się, że nie najmniejszą pokusą do napisania tej książki była chęć przebywania w atmosferze Chopina, chęć rozmawiania z nim i odpowiadania na pytania, jakie zadaje. (Ch, 5)

Taki sposób rozumowania oznacza, że Iwaszkiewicz chce dociec prawdy o naszym wieszczu fortepianu, przybliżyć jak najskrupulatniej jego osobę. Wyraźnie akcentuje rolę muzyki, która może przełamać bariery językowe i przekazać cudzoziemcom to wszystko, czego nie zdołali przekazać Mickiewicz, Słowacki i

Krasiński¹⁷. Ponadto dzieła Fryderyka Chopina były i nadal są uznawane za symbol polskości, głębokiego patriotyzmu i duszy narodu. Biograf „odbrązawia” wielkiego kompozytora, pisząc o nim i o jego dziele z naturalną swobodą. Dąży do tego, by każdą sytuację samodzielnie osądzić, nie sugerując się tradycją określanego oceniania patrzy na znane problemy ze świeżą wrażliwością pisarską, nie obawia się głosić własnych, czasem subiektywnych i dyskusyjnych opinii. Iwaszkiewicz nie usiłuje przedstawiać chronologicznie życia lub dzieł Chopina, lecz – na podstawie listów i utworów kompozytora – na nowo maluje jego osobę. Ambicją autora nie jest wyczerpanie tematu, wręcz odwrotnie, dobiera ściśle według własnego zamierzenia jedynie epizody, urealnijające atmosferę epoki i osobowość geniusza. Stąd łatwiej objąć intencje pisarza, że dzieło to „nie ma pretensji ani do tytułu monografii, ani do tytułu pracy naukowej”, raczej jest ono przede wszystkim kreacją literacką.

IV

Jarosław Iwaszkiewicz w każdym z wydań o Fryderyku Chopinie akcentuje jego życie rodzinne, a jednocześnie warszawskie. Istotne wydaje się jednak dosłowne i szczegółowe rozwinięcie tego wątku w dwu pierwszych dziełkach. Wprost dostrzega, że Chopinowska egzystencja dzieli się prawie na dwa równe okresy. Pierwszy – spędzony przez kompozytora w ojczyźnie, pośród „przyjaciół i życzliwych” rozpięty między latami 1810 – 1830. Drugi natomiast jest „okresem burz i żalów przebyty na obczyźnie, gdzie twórczość Chopina takim wspaniałym wykwiła kwiatem (1830 – 1849)”¹⁸. Pisarz uważa, że ów podział jest bardzo wyraźny, i że dotyczy on nie tylko życia, ale i twórczości, choć tę uznaje za „bardzo jednolitą”. Dzięki dobrej intuicji psychologicznej dostrzega w indywidualności Fryderyka swoistą dychotomię – wpierw radosnego warszawskiego ucznia, uwielbianego przez wielu Frycka, następnie zaś poważnego, zatroskanego i zanurzonego całkowicie w pracy kompozytora. Autor *Chopina* odkrywa u polskiego muzyka niezwykłą łatwość w przechodzeniu z jednego stanu w drugi w ciągu całego

¹⁷ Jarosław Iwaszkiewicz, dzięki prostemu ujęciu życia i twórczości Chopina, skupieniu się na epizodach życia kompozytora wpływających na twórczość, a także wprost cytując frazy chopinowskiej muzyki, wzbudził zainteresowanie również wśród czytelników różnych narodowości. Świadczą o tym liczne wydania zagraniczne *Chopina*.

¹⁸ Tamże, s. 8.

życia. Ten podstawowy rys osobowości niekiedy wydaje się wręcz wewnętrznym rozdarciem, a gdyby interpretować go kategoriami ustalonymi przez Kazimierza Dąbrowskiego można by użyć określenia *dezintegracja pozytywna*¹⁹. Bywają chwile, kiedy kompozytor przebywa jedynie we własnych „przestrzeniach wyobraźni”, poza codzienną realnością, momentami potrafi też być człowiekiem twardo stającym po ziemi i obserwującym bacznie rzeczywistość. Istotnym rysem biografii Jarosława Iwaszkiewicza jest pozbawienie Chopina otoczki eteryczności, sztuczności, nadmiernej legendarności. Nie ulega wątpliwości, że każdy artysta jest wrażliwy, jednak u polskiego pianisty i kompozytora prócz subtelności wyrażanej między innymi w nokturnach czy balladach występuje przecież też żywe zainteresowanie dookołnymi sprawami dnia codziennego o czym świadczą między innymi jego liczne listy. Przykładem może być choćby wypowiedź Chopina na temat rozpowszechniania kultury muzycznej oraz nauki śpiewu w Konserwatorium Warszawskim:

Póki u nas ludzie tłumami śpiewać nie zaczną, póty nigdy ani śpiewaków, ani znamienitych śpiewaczek mieć nie będziemy... (Ch, 118)

Iwaszkiewicz umiejętnie dobiera materiał źródłowy, przy okazji jakby chcąc zwrócić uwagę na aktualność tego zdania z listu Chopina do Woyciechowskiego, która trwa do współczesnych pisarzowi czasów. Biograf niejako więc mimochodem zaznacza trafność obserwacji i opinii artysty. Przy tym dwoistość natury Fryderyka potwierdza również to, że w salonie „udawał spokojnego”, a „u siebie piorunował na fortepianie”, wieczorami brylował w towarzystwie, natomiast nocą często „ledwie dyszał”. Owe dysonanse, wewnętrzne rozdarcia, choć z wielkim trudem, ostatecznie stawały się w osobowości geniusza dynamiczną harmonią, co potwierdzają wypowiedzi współczesnych, np. „wszystko w nim było harmonijne”²⁰, „wszystko jest w nim w zgodzie i tej samej wartości”²¹.

W biografii wydanej w 1955 roku wątek ten poniekąd można odczytać pośrednio, bowiem narrator już w pierwszym rozdziale raczej koncentruje się na objaśnieniu nieustannego sporu wokół daty narodzin Fryderyka:

¹⁹ K. DĄBROWSKI: *Dezintegracja pozytywna*. W: TENŻE: *Trud istnienia*. Warszawa 1986, s. 19-36.

²⁰ F. LISZT: *Chopin*. Kraków 1960, s. 102.

²¹ Cyt. za: F. LISZT: *Correspondance*. Red. J. C. LATTÈS. Paryż 1987, s. 126.

W rzeczywistości Fryderyk Franciszek Chopin urodził się prawdopodobnie pierwszego marca 1810 roku, przynajmniej sam Chopin stwierdził to kilkakrotnie; tę samą datę wymienia w swym liście również jego matka, a ona chyba o tym najlepiej wiedziała. Decydująca jest w tej sprawie moim zdaniem [podkr. – I.P.] wzmianka Jane Stirling w liście do Ludwika Jędrzejewiczowej, pisanym dnia 1 marca 1851 roku. Panna Stirling mówiąc o tym, że była w tym dniu na cmentarzu Père-Lachaise, dodaje: „Zaniosłyśmy tam kwiaty. Dzisiejsza rocznica nieznana nikomu i cieszę się z tego... On powiedział mi kiedyś: Tylko moja matka, to znaczy moja rodzina, gospodyni pensjonatu [?] i pani o nich przypomni...” (Ch, 8)

W tym pierwszym rozstrzygnięciu w Iwaszkiewiczowskiej biografii można więc zauważyć, że autor chce „rozszyfrować treść tego, co nam własne słowa Chopina, zawarte w jego listach, podają”. Nie rozdrabnia się w dywagacjach dotyczących dnia urodzin, ale zwraca uwagę na epokę, w której egzystował nasz wybitny muzyk. To okres „największego rozkwitu gwiazdy napoleońskiej”. W tym czasie przychodziła na świat plejada geniuszów drugiego pokolenia romantyków, m. in. Liszt, Schumann, Wagner, Słowacki, Krasiński. Biograf stwierdza silny wpływ tej epoki na ukształtowanie osobowości Chopina, a co interesujące uważa, że „obdarzyła go też tym dźwiękiem jedynym, dźwiękiem mocy i smutku, po którym tak łatwo poznać każde jego dzieło”. Oczywiście nie ma możliwości odbioru gry Chopina *in concerto*, jednak istnieje wiele zapisów współczesnych pianiście świadków, z których można wywnioskować o jego właściwościach wykonawczych. Był to styl gry niezwykle oryginalny a zarazem indywidualny, pełen „powietrza i światła”, subtelny, lekki, pulsujący przeważnie na różnych stopniach piana, ale w chwilach kulminacji akcentujący potęgę brzmienia, operujący niedościgłym *rubatem*, jednak nade wszystko realizujący fortepianowe *bel canto*²². Indywidualność Chopina i jego stylu gry narrator wiąże nie z Żelazową Wolą, jak to czyni większość biografów, lecz z warszawskim etapem życia. Bardzo mocno akcentuje te około dwadzieścia lat kształtowania się młodego Fryderyka w stolicy Polski oraz jego wiejskie powiązania głównie z okolicą Kujaw i Pomorzem. Iwaszkiewicz zakłada, że skoro matka Chopina pochodziła z Kujaw, to właśnie z jej ust przyszły muzyk słyszał pierwsze kujawiaki, „owe najbardziej polskie melodie, pełne słodkiej mocy wewnętrznej i wewnętrznego smutku, opiewające dolę chłopca z ubogich, bezleśnych, równinnych okolic ojczyzny naszej”. Biograf zresztą, ukazując lapidarny przegląd wakacyjnych wypraw Fryderyka, stwierdza wprost: „Znał całą Polskę”. Silne zakorzenienie w

²² Zob. M. TOMASZEWSKI: *Chopin...*, s.136-139.

polskości wzmacnia przywołanie określenia użytego przez samego bohatera biografii: „ślepy mazur”, w którym nawiązuje – według autora – do Warszawy jako stolicy Mazowsza. W innym miejscu *Chopina*, charakteryzując muzykę polskiego mistrza, pisarz używa określenia „Chopin warszawski”. Ostatecznie Iwaszkiewicz stawia odważną tezę: „Chopin do końca życia pozostał nie tylko Polakiem, ale właśnie warszawiakiem, jak to w nekrologu stwierdza Norwid”. Można dostrzec, że ponowne odwołanie do świadka epoki staje się już metodą w dziele polskiego pisarza. Narrator jednocześnie wykorzystuje okazję do objaśnienia mentalności mieszkańców Warszawy, odmalowując w ten sposób atmosferę tamtejszego życia. Konsekwentnie realizuje zatem wcześniej postawiony cel „oczyszczania” biografii polskiego wieszacza fortepianu. Biograf podkreśla, że Fryderyk „miał wszystkie dodatnie cechy” warszawiaków, natomiast „ujemnych niewiele”. Wspomina stereotyp „blagiera warszawskiego” i skrupulatnie zapewnia o tym, że pianista był całkowicie pozbawiony tej cechy nie tylko jako człowiek, ale i twórca. Iwaszkiewicz dostrzega też u swego bohatera warszawski humor, wyczulenie na rzeczy zabawne i dobre oraz stosunek do ludzi. Nade wszystko jednak eksponuje ową „warszawskość” przez przywołanie w kilkunastu zdaniach charakterystyki dziewiętnastowiecznej Warszawy. Chopin żył w stolicy między 10. a 30. rokiem XIX wieku, czyli w epoce „burzy i naporu”, w okresie narodzin tendencji rewolucyjno-demokratycznych, wzrostu patriotyzmu i coraz silniejszej myśli wyzwolenczej. Narrator wspomina o roli warszawskiego życia kawiarnianego, ale jednocześnie o konspiracyjnych działaniach oraz o żywym odzwieku i opinii w każdej sytuacji. Fryderyk, mimo że nie był politykiem, to jednak „wrażliwym sercem Polaka i artysty wchłaniał tę atmosferę, wyczuwał ją nerwami, odgadywał artystyczną intuicją”. Narrator jednocześnie dostrzega wrażliwość genialnego muzyka w szerszym aspekcie i suponuje, że Chopin „tak samo wyczuwał atmosferę Europy” oraz wyrażał ją w swoich dziełach. Iwaszkiewicz, jako nieliczny z biografów, eksponuje ponadto pośrednictwo Warszawy między Chopinem a myślą „szerokiego świata”, a także podkreśla rolę domu rodzinnego jako łącznika między owym światem a Warszawą. Stwierdza wprost zbyt małe zainteresowanie dotychczasowych biografów wpływami domu rodzinnego na losy i muzykę młodego Fryderyka w dotychczasowych pracach. Iwaszkiewicz skupia się nad czynnikami kształtującymi tak wcześnie dojrzały geniusz. Dom Chopinów określa jako „osobliwy”, gdyż:

Jest to jeden z nielicznych przykładów domu rodzinnego, w którym poszczególnych jego członków łączył stosunek wprost niezwykłego życia się i przywiązania. [...] Chopin w gnieździe rodzinnym otoczony był serdeczną miłością matki, ojca i siostr. Chociaż o tym wie każdy chopinolog, jednak uwaga, jaką dotychczas poświęcano rodzinie Fryderyka, była niedostateczna (Ch, 11).

Autor *Chopina* wysnuwa wniosek, że dotychczasowe biografie Chopinowskie pomijają milczeniem rolę ukochanej siostry Frycka – Ludwiki, która znacznie kształtowała atmosferę jego dzieciństwa. Ona pierwsza ustawiała rękę przyszłego kompozytora na fortepianowych klawiszach, następnie była „powiernicą jego młodości, świadkiem jego miłości do George Sand i świadkiem jego śmierci”. Według narratora natomiast miała niebagatelny wpływ na atmosferę dzieciństwa Chopina. Charakteryzuje ją jako „typową warszawiankę: gadatliwą, sentymentalną, ale inteligentną”, przy tym bardzo muzykalną. Iwaszkiewicz bodajże jako pierwszy z biografów wskazuje, że Ludwika była tą „kobietą Chopina”, której muzyk bezskutecznie poszukiwał „wśród tych, co go kochały miłością zmysłową, wyimaginowaną i szybko gasnącą”. To właśnie starsza siostra, według narratora, była opiekunką Fryderyka nie tylko w dzieciństwie, ale aż do śmierci, ponieważ udzielała mu pierwszych wskazówek przy fortepianie, była powiernicą najskrytszych tajemnic jego serca, odwiedzała go w Paryżu i Nohant, a ostatecznie stawiała się na przynaglające wezwanie brata, by być przy nim w chwili śmierci. Biograf, na podstawie przyjaźni Ludwiki z erudycyjną George Sand, wyciąga także wniosek o niebanalnym wykształceniu i błyskotliwości tej pierwszej. W „swoistej filozofii” Ludwiki, która czy to wrodzona, czy wykształcona na podstawie czytanych francuskich klasyków XVII wieku, La Rochefoucauld i La Bruyère, dopatruje się Iwaszkiewicz łatwości w nawiązywaniu kontaktów i pełnienia roli powiernicy. Owa filozofia przejawiała się przede wszystkim w zainteresowaniu drugim człowiekiem, jego charakterem i stosunkami międzyludzkimi. W listach starszej siostry Fryderyka pisarz nie tylko zauważa walory psychologiczne, ale jednocześnie stwierdza, że dlatego zadziwiają, iż:

Są one istną, jak gdyby utrwaloną na płycie gramofonowej notacją żywej mowy [...] Dla historyków języka, dla pisarzy, którzy by chcieli odtworzyć tok mowy z owej epoki, listy Ludwiki Jędrzejewiczowej to skarb prawdziwy. Znajdujemy w nich świeże, znakomite warszawskie wyrażenia. Skróty zdań przewyborne, mające jeszcze coś z XVIII wieku, z Zabłockiego na przykład, a już zdrowe i jędrne po naszymu. Nic sztuczności, nic pozy. Musiała to być osoba o niezwyklej naturalności, miała też zapewne trochę tego czaru wykwintnej prostoty, tak charakterystycznej dla jej brata [...]

Być może – ona jedna o Chopinie „prawdę wiedziała (Ch, 18-19).

Narrator stale dba, by nie przeoczyć nie tylko wpływu najbliższych osób, ale i atmosfery miejsca w jakim kształtował się młody Chopin. Zachowując chronologię, a przede wszystkim wydaje się rolę pozostałych sióstr kompozytora, przedstawia Izabelę. Wskazuje na o wiele „prostszy” charakter tej „biednej kobiety” zmęczonej oschłością ojca i tęsknotą matki za ukochanym Fryderykiem. Iwaszkiewicz podkreśla, że Izabela w ogóle nie widziała już brata po jego wyjeździe do Paryża. Zachowała go jednak w sercu głównie przez muzykę, ponieważ była muzykalna, więc uczyła się „dla siebie” kompozycji Frycka. Na końcu biograf przygląda się przez chwilę najmłodszej z rodzeństwa „biednej Emilce”, o której tak niewiele wiadomo. Nie skupia się jak inni biografowie na jej chorobie, lecz żałuje, że choć była dzieckiem utalentowanym poetycko i aktorsko to brak szczegółów i pamiątek po niej. Na podstawie listu Chopina Iwaszkiewicz uwypukla braterską miłość do najmłodszej siostrzyczki. Uwieńczeniem charakterystyk kolejnych członków rodziny staje się ważki wniosek autora *Chopina*:

Dom i rodzina nadawały dzieciństwu i młodości Chopina ów miękki ton szczęścia, owo ciepło, którego mu potem w życiu tak miało brakować (Ch, 20).

Wartość tego wniosku szczególnie wybrzmiewa, gdy zestawić go z opinią wybitnego chopinologa Mieczysława Tomaszewskiego:

W kręgu wartości miejsce wyróżnione zajmowały u Chopina, w sferze realnej – dom rodzinny i kraj, zresztą na ogół ściśle ze sobą zespolone, a w sferze marzeń – dom własny. Miłość i szacunek dla domu rodzinnego przenika oba tomy listów Chopina [...] Dom trwa przez całe życie jako punkt odniesienia, jako wartość niezachwiana [...] Mimo niezwyklej dyskrekcji Chopina w sprawach osobistych i intymnych, można odczytać wyraźnie, jak wiele nadziei wkładał w myśl o domu własnym: nie o czym innym świadczą dwa znane słowa skreślone na paczce listów z Drezna i Służewa – „moja bieda”²³.

V

Chopin Jarosława Iwaszkiewicza to biografia, która zwraca uwagę głównie dzięki kapitalnemu zespoleniu życia i dzieła. Pisarzowi udaje się w niezwykle sposób

²³ M. TOMASZEWSKI: *Chopin...*, s. 16.

wyeksponować oczywistą zależność twórczości od życia artysty. Nie rozdziela tych dwu sfer, lecz słusznie traktuje je jako monolit. Najdogłębniej poświadcza to szczegółowe rozważanie pisarza na temat wyjazdu Chopina z ojczyzny. Wpierw wprost wyjawia czytelnikowi:

Z pewnym biciem serca przystępuje autor do tego rozdziału. Będzie on poświęcony ostatniemu rokowi pobytu Chopina w Polsce – od powrotu z Wiednia do wyjazdu ostatecznego.

Trzeba nie lada śmiałości, aby brać się do opisywania tego okresu życia młodego artysty, okresu, który jest skończonym, zamkniętym w sobie rozdziałem przepięknej, romantycznej, pełnej uczuć i niepokojów powieści. W okresie tym Chopin kończy dwadzieścia lat, kocha się, zwierza i wreszcie komponuje swoje młodzieńcze arcydzieła. Wszystko to na tle zbierających się nad ojczyznę chmur, na tle groźnych pomruków wydobywających się z podziemi, na tle wielkich patriotycznych i społecznych nurtów, które niebawem miały wstrząsnąć stolicą Polski. Żadne pióro – nawet największego pisarza – nie potrafi zestroić tych motywów, nie potrafi tak ich spleść, aby dały choć słabe odbicie tego wielkiego roku w biografii Chopina. Było to nagromadzenie potężnych uczuć, które stały się potem pokarmem genialnej twórczości na długie lata (Ch, 85).

W tym krótkim fragmencie rozdziału szóstego następuje wyrażenie intymnej obawy, ale i ekspresji, Iwaszkiewicz również pokazuje tu pazur poetycki, jednak zatrzymać się należy nad tym co najistotniejsze – fenomenem współgrania życia i dzieła. Mówiąc o uczuciach, wcześniej biograf zwraca uwagę na relacje Chopina z kobietami. Zupełnie odmiennie jednak przedstawia pierwszą miłość Fryderyka do Konstancji Gładkowskiej, określając to uczucie jako egzaltację i powód zwierzeń przed najdroższym przyjacielem, Tytusem Wojciechowskim. Iwaszkiewicz wskazuje na rozłożenie różnorodnych uczuć młodego muzyka. Przygląda się temu „niezwykłemu rokowi” dla Chopina i jego ojczyzny i dochodzi do refleksji, jakich nie można odnaleźć u pozostałych biografów. Dostrzega, że rok 1929/30 determinował „cały żywot” i „całą twórczość” polskiego Kopernika fortepianu przez prądy i zrywy rewolucyjne, a także przez wzrastanie twórczej świadomości artystycznej, stąd uczucie do Konstancji należy umiejscowić w odpowiedniej do nich proporcji. Autor *Chopina* traktuje tę miłość jako „naiwne i niewinne rozmarzenie dwudziestoletniego wyrostka, którego młodość rozsadzały olbrzymie zadania”. Według niego Konstancja jest „jednym z elementów *Warszawki* Chopina”, źródło tego uczucia bije w życiu salonowym i charakterystycznych dla stolicy plotek teatralnych i konserwatoryjnych. Biografia Iwaszkiewicza uzmysławia jednoznacznie, że tę pierwszą miłość wybitnie utalentowany młodzieniec przeżywał

w skrytości nawet niejasnej dla niego samego. Pisarz argumentuje ten wniosek fragmentem listu Chopina do Tytusa Woyciechowskiego, w którym młody artysta ubolewa, że nie jest w stanie wyrazić wszystkich swoich przeżyć, emocji i bólów przed ukochanym przyjacielem. Gdy w Chopinowskiej korespondencji pojawiają się tego typu wyznania, wydawcy umieszczają odsyłacz informujący o aluzji do młodzieńczej miłości Fryderyka. Nie jest jednak to całkowicie pewne, stwierdza autor *Chopina*, ponieważ nie znamy dokładnie tematów przyjacielskich dyskusji. Zapewne spora ich część dotyczyła Konstancji, ale nie należy zapominać, że młodzieńcom romantycznej epoki na pewno ówczesna sytuacja polityczna ojczyzny i Europy nie była obojętna. Biograf przypuszcza, że rozważny Tytus był pewnie „moderatorem rewolucyjnych zapalów” Chopina, a ponadto „wytrawnym znawcą”, który rozumiał twórczość genialnego przyjaciela, co potwierdza powiedzenie kompozytora, że dopiero przy nim dobrze grałby swoje etiudy. Opinia taka wydaje się oczywista, jednakże na tle tylu tradycyjnych biografii polskiego kompozytora jawi się jako nowe i twórcze rozstrzygnięcie. Ważnym wydaje się też spostrzeżenie, na podstawie Chopinowskich listów, że zasadniczym powodem zachwiania wewnętrznej równowagi twórcy *Etiudy c-moll* nie tyle były zamieszki czy Gładkowska, a przede wszystkim lęk przed podjęciem decyzji o wyjeździe z ojczyzny. Mimo że najbliższe otoczenie, jak i sam Chopin tłumaczyli ten wyjazd jako podróż artystyczną, to jednak w głębi duszy artysta zdawał sobie sprawę, że jest to wyjazd bezpowrotny. Iwaszkiewicz tak rozważa ówczesny stan wewnętrzny Fryderyka:

Że Paryż był jego zasadniczym celem, który, być może, przed sobą samym, a już na pewno przed rodzicami ukrywał, wypływa z kilku wzmianek w jego listach, gdzie się nazwa francuskiej stolicy, jakby niechcący, sama pod pióro nawija. Że jest to wyjazd na zawsze, wynikało nie tylko z samych przeczuć wielkiego artysty, z chmur, jakie się nad ojczyzną zbierały, i z grobowych wizji, które ni stąd, ni zowąd młodego chłopca nawiedzały (Ch, 94).

Dalej narrator ocenia tę sytuację, jak zaznacza, według logicznych przesłanek. Stwierdza, że wyjazd z ojczyzny był konieczny ze względu na sytuację polityczną, ponadto jednak zauważa głębszy pretekst. Choć tak wiele mówi się o „muzykalności” dziewiętnastowiecznej Warszawy, to pisarz-muzyk wprost akcentuje, że „rozmuzykowane” miasto „tonęło w dyletantyzmie”. Swoją tezę argumentuje „dziecinnością” koncertowych programów i nikłą wartością

ówczesnych publikacji muzycznych. Iwaszkiewicz, inaczej niż pozostali biografowie, odważnie uznaje, że Chopin instynktownie, a może nawet rozumowo przyjmował, iż warszawskie środowisko muzyczne nie wystarczy do pełnego rozwoju. Dla własnego wyrazu owszem spożytkował bliższe i dalsze otoczenie, jednak potrzebował przestronniejszej sceny dla życia i twórczości. Oprócz większych możliwości artystycznych Paryż dawał mu również odpowiednią podstawę finansową, której stolica nie mogła zabezpieczyć genialnemu muzykowi. Pomimo takich korzyści, Fryderyk szukał jakichkolwiek pozorów, by opóźnić wyjazd. Co było powodem? W zgrabnym i celnym porównaniu biograf zawiera odpowiedź: „[...] jak głuchy Beethoven musiał w umyśle odtwarzać dźwięki, których nie słyszał, tak samo Chopin musiał już tylko przypominać sobie rodzinne dźwięki, które do niego nie dolatywały” (Ch, 95). Biograf w tym miejscu ściąga Chopina z piedestału i powtarza, niejako dla upewnienia czytelnika, że kompozytor przed decyzją opuszczenia ojczyzny odczuwał „głęboki” lęk. Taki dobór epitetu oraz powtórzenie jednoznacznie potwierdzają przejęcie całego jestestwa, ale i bezradność geniusza wobec tragizmu chwili historycznej. Napięcie tego fragmentu Iwaszkiewiczowskiego dzieła osiąga kulminację, gdy pisarz na potwierdzenie swej tezy cytuje list Fryderyka:

„...już mnie szły napadają mocniejsze jak zazwyczaj. Jeszcze siedzę – nie mam dość siły do zdecydowania dnia; myślę, że wyjeżdżam po to, żebym na zawsze zapomniał o domu; myślę, że jadę umrzeć – a jak to przykro musi być umierać gdzie indziej, nie tam, gdzie się żyło. Jakże mi to okropnie będzie widzieć zamiast rodziny zimnego doktora albo służącego przy łożu śmiertelnym...” (Ch, 95-96)

Pisarz komentuje to wyznanie wychodzące spod pióra dwudziestolatka jako zbyt poważne. Stara się wywnioskować na jego podstawie, ale również na podstawie listów Chopina z ostatniego lata i jesieni spędzonych w ojczyźnie, jaki był wówczas stan psychiczny muzyka. Iwaszkiewicz nie przypisuje tych myśli młodzieńczemu uczuciu Fryca do Konstancji Gładkowskiej za innymi biografami, ale wręcz uważa, że byłoby to „krótkowzrocznością” i „prymitywizmem”. Podobnie zwraca uwagę na to, że młody kompozytor żegna się z całą Polską, a nie tylko z Warszawą. Wnioski takie wysnuwa na podstawie analizy „dużej” podróży Chopina w 1830 roku do Poturzyna, do Tytusa Woyciechowskiego. Autor „Chopina” stawia tezę o „niezatartym wrażeniu” jakie pobyt na lubelskiej wsi pozostawił w duszy młodego muzyka. Iwaszkiewicz przywołując porównanie lubelskiej okolicy do rozległego

stepu ukraińskiego niejako łączy w tym momencie wspominki z własnej młodości z Chopinowskim wojażem. W poetyckim opisie nietrudno dostrzec intymność przeżywania poety, a jednocześnie pełne zrozumienie, empatię wobec tego momentu w życiu kompozytora znad Utraty. Biograf dywaguje, że piękno lubelskiej okolicy, przypominającej szerokie ukraińskie stopy, pozostawiło ślad w pamięci Fryderyka, a tym samym w jego muzyce:

[...] w niektórych jego nokturnach ma się wrażenie tej jakiejś niekończącej się równiny, drzemącej w blasku księżyca. Idzie tym stepem oddech od Czarnego Morza – oddech siły i spokoju. Na wielkich buraczanych polach (Tytus jest pionierem cukrownictwa) jest to czas „przebierania” buraków. Robotników sezonowych przywożą na pola wielkimi drabiniakami. Ludność tu jest już ukraińska. Dziewczyny wracając z roboty zawodzą charakterystyczne „buraczane” pieśni. Odnajdziemy ich echo w *Nokturnie g-moll* op. 15 nr 3 (Ch, 97).

W tym miejscu pisarz przywołuje zapis nutowy jako najbardziej wiarygodny cytat, lecz odbiorca, który nie ma muzycznego wykształcenia nie dostrzeże jego głębszego znaczenia. Iwaszkiewicz jakby od poetyckiego kontekstu przechodzi do głębi tego, co niewyraźne, stąd cytuje muzyczne frazy. Z muzykologicznej analizy tego nokturnu wynika, że jest to utwór o konotacjach sakralnych, ponieważ jego brzmieniowa aura przypomina barokowe chorały. Ta bardzo rzadka u Chopina faktura chorałowa ewokuje nastrój powagi, zadumy, skupienia, wręcz transcendencji. Przywołanie właśnie tego dzieła sprawia przeniesienie owej atmosfery na opis pożegnalnych chwil z ojczystą ziemią. Staje się równocześnie niejako dominantą ciążącą ku zrozumieniu Chopinowskiej myśli twórczej. Narrator przypomina westchnienie Fryderyka skierowane do Tytusa: „jakąś tęsknotę zostawiły mi twoje pola” i upatruje w nim motta dla kilku nokturnów. Iwaszkiewicz-poeta zwraca uwagę czytelnika na nastrój ukraińskiej pieśni, a jednocześnie odróżnia ją od nurtu „salonowej ukraińszczyzny”, która także występuje w warszawskim okresie twórczości Fryderyka. Biograf jest świadomy tego, że część badaczy twórczości Fryderyka Chopina docieka źródeł wpływów ukraińskiej melodii na Chopinowskie utwory. Podkreśla jednocześnie brak orientacji owych badaczy w tym, że w czasach polskiego Kopernika fortepianu powszechny był kontakt z ukraińską nutą dzięki napływowi kresowego ziemiaństwa do Warszawy. Potwierdzenie swych spostrzeżeń argumentuje również korespondencją Fryderyka. Iwaszkiewicz wnioskuje, że na wprowadzenie mocnych ludowych akcentów w pieśniach Chopina niebagatelny

wpływ miała twórczość Bohdana Zaleskiego i innych poetów „szkoły ukraińskiej”, do których utworów powstawały owe pieśni. Polski kompozytor właściwy kontakt z prawdziwą ukraińską pieśnią ludową, według autora *Chopina*, nawiązał przez krajobraz i pieśni Hrubieszowszczyzny. To dzięki nim: „zbliżył się do samej istoty nastroju, jaki nam poddaje śpiew wędrownych najemnych *bandosów*, których sprowadzano na plantacje buraczane”. Narrator czujnym okiem poety przypatruje się wiozłowi młodego Chopina i kapitalnie sygnalizuje jego wrażliwość na wpływy pejzażu i polskość, przywołując brzozę sprzed okien sypialni w Poturzynie, która „nie wychodziła” z jego pamięci. Prócz przyrody biograf przywołuje trudną do wyjaśnienia historię z arbaletą określoną przez Chopina jako „romansowa”. Iwaszkiewicz zaś dodaje, że „romansowa” oznacza już prawie „romantyczna” i stwierdza, iż owo ostatnie polskie lato jest romantyczne poprzez zwierzenia i utajone uczucia Frycka:

Wszystkie wątpliwości, które miały młodą duszę Fryderyka, wydobywają się na powierzchnię. Chopin mówi i mówi: o Gładkowskiej, o tym, co wie od Witwickiego i Mochnickiego, może nawet od Nabelaka – a potem o wyjeździe. Trzeba jechać, ale dokąd, ale kiedy, niech już lepiej tym Tytus zadecyduje, on go najlepiej zna, on wie, czego Fryc potrzebuje (Ch, 99).

Kolejny raz pisarz dowodzi tutaj swojej intuicji psychologicznej, w lapidarnym, impresyjnym, a jednocześnie ekspresyjnym opisie doskonale oddaje różnorodność wewnętrznych przeżyć młodego człowieka. Zauważa on ponadto w wyjeździe Fryderyka „jakąś tajemnicę”. Kładzie akcent raczej na przyczynę i okoliczności niż na samopoczucie młodzieńca, co wyróżnia Iwaszkiewicza spośród innych biografów. Rozważa, kto mógł zatroszczyć się o to, by oddalić Chopina od przedpowstaniowego chaosu. Narrator dywaguje, że mógł to być ktoś, kto miał powody, by rozstaczać opiekę nad dobrze zapowiadającym się artystą. Wpierw przypuszcza, że to ktoś z bliskiego środowiska wielkiego księcia Konstantego i księżny Łowickiej. Autor *Chopina* potwierdza tę tezę tym, że nazwisko Chopina nigdy nie pojawiło się w raportach szpiega Makrota, choć gazety rozpisują się o Fryderyku, a salon jego ojca gromadzi przedstawicieli postępowej nauki. Kolejnym dowodem jest list Würfla, w którym świadek epoki ocenia sytuację młodego kompozytora: „Jest ulubieńcem dworu i publiczności w Warszawie”. Iwaszkiewicz snuje domysły, że owym opiekunem mógł być totumfacki księcia Konstantego – hrabia Moriollles, którego córka kochała się w Chopinie. Najprawdopodobniej Moriollles chciał, aby muzyk

wyjechał z Warszawy nie ze względów politycznych, ale z powodu mroźnie zapowiadającej się zimy. Grupą, starającą się o bezpieczeństwo Fryderyka mogli być również przyjaciele. Biograf zwraca uwagę, chociaż zaznacza także ochłodzenie stosunków między muzycznym geniuszem a grupą polityków z „Kopciuszka” w lecie 1830 roku. Szczególnie podkreślone jest zerwanie przyjaźni z Maurycym Mochnackim. Chopin nawet na emigracji już nigdy nie wymieni jego nazwiska. Narrator widzi przyczynę w dwu niepodpisanych „jaskrawych” artykułach pomieszczonych w *Kurjerze Polskim* z dnia 31 lipca i 1 września 1830 roku, których wagi prawie nie doceniali biografowie aż do czasów powstania *Chopina*:

[...] Chociaż niepodpisane, artykuły te niechybnie zdradzają złośliwe i umiejętne pióro Mochnackiego, który był zaprzysiężonym recenzentem muzycznym *Kuriera Polskiego*. Artykuły protoplasty naszej krytyki muzycznej zawierają niezmiernie zdrowe myśli o nauce śpiewu, o upowszechnieniu kultury muzycznej i bardzo mądre uwagi, o kierownictwie ówczesnego Konserwatorium Muzycznego (Ch, 117).

Iwaszkiewicz zwraca uwagę, że owe artykuły był skierowane nie tylko przeciw nauczycielowi śpiewu – Soliwie, Konstancji Gładkowskiej, ale też mimochodem przeciw Chopinowi, którego śpiew Konstancji mógł frapować przez pryzmat zakochania. Zapewne takie sądy Mochnackiego silnie dotknęły wrażliwą duszę i „pamiętliwą naturę” artysty:

Sądy Maurycego musiały zirytować Chopina; dotknęły go do żywego. Latem i jesienią 1830 roku nie zaglądał zapewne ani do *Dziurki*, ani do *Kopciuszka*. Nie chciał się spotkać z Mochnackim. Odszedł od przyjaciół, których konspiracja stawała się coraz tajniejsza, bardziej zawzięta i bardziej odpowiedzialna. Chopinowi się nie zwierzała, nie zatrzymywali go, gdy wyjeżdżał, a kto wie, czy tego wyjazdu nie ukartowali (Ch, 119).

Wreszcie pisarz uznaje, że rodzice Chopina również mogli przyczynić się do ochronienia syna przed nawałnicą powstania, wszak „Atmosfera Warszawy była bardzo ciężka” (Ch, 119). Ojciec Fryderyka snuł plany, by umieścić syna w Wiedniu lub ostatecznie w Berlinie. Biograf zauważa jednak pewną grę młodego Chopina wobec ojca, która polegała na pozornej zgodzie z projektami pana Mikołaja, a w gruncie rzeczy zdolny pianista o wiele wcześniej podjął decyzję wyjazdu do Paryża. Autor *Chopina* przypuszcza, że to właśnie z inicjatywy rodziców Chopina „usunięto” kompozytora na kilka tygodni przed powstaniem. W tym miejscu ponownie czytelnicy mogą się przekonać o niebywałej umiejętności łączenia życia

z twórczością. W tym przełomowym momencie Chopinowskiego życia narrator wspomina o powstaniu piosenki *Wojak* do słów Witwickiego. Nie byłoby w tym nic szczególnego, gdyby nie różnorodność interpretacji Iwaszkiewicza. Twierdzi on, że tekst piosenki mógł pociągać młodego geniusza treścią batalistyczną lub motywem pożegnania, a może samym wezwaniem do walki niekoniecznie na rapiery. Narrator zwraca uwagę na długie *postludium* „Wojaka”, które tłumaczy dwojako. Z jednej strony słyszy w nim trąbkę wzywającą do walki, a z drugiej – przez pokrewieństwo z pieśnią „Die Post” Schuberta – trąbkę pocztyliona, który wywoził Chopina z ojczyzny na zawsze. Biograf przyznaje, że z wyjazdem wiąże się wiele tajemnic i niedopowiedzeń, „cały rój znaków zapytania i niewyjaśnionych kwestii”. Wyraźnie da się tu zauważyć bezradność chopinologów, a także narratora, który oświadcza, że młodość Chopina – czas „kształtowania jego duszy i rozrostu talentu” – była niedoceniana przez dawnych badaczy lub traktowana jednostronnie. Jednostronność owa polegała na tym, że badacze ci chcieli widzieć w twórcy mazurków polityka i społecznika, a nie polskiego artystę, wyjeżdżającego z ojczyzny z bagażem doświadczeń muzycznych i obfitym zbiorem swej rewolucyjnej twórczości. Biograf z żalem stwierdza, że niesposób dociec jaki był stan duszy, jakie rodziły się leki, jakie uczucia we Fryderyku opuszczającym na zawsze Polskę:

Możemy tylko domyśleć się burzy, jaka szalała w tej wielkiej duszy.

[...] „Wstążeczka była w duszy”, w tłumoku koncerty, nokturny, etiudy, a w sercu niewygrana jeszcze, ale już pomyślana muzyka, która z tego wątłego chłopca uczyniła tytana. Mały, nikły, mizerny, schorowany tłukł się tą jesienną nocą przez polskie drogi, marzył – a może nawet płakał? – ale w sercu miał jeden mocny, żelazny zamiar: „utworzenie sobie nowego świata”. Co za potęga drzemała w tym wątłym ciele! (Ch, 124)

Iwaszkiewicz mocno akcentuje kontrast między o rok wcześniejszą podróżą Chopina do Wiednia a ostatecznym wyjazdem z ojczyzny. Pierwsza była „wesolą, młodzieńczą, butną” zaś wjazd do Paryża pospieszny, nerwowy, pełen niepokoju. Na kartach biografii Iwaszkiewicz analizuje przyczyny tego niepokoju i niepewności etapu paryskiego w życiu autora *Poloneza As-dur*. Na podstawie listu do Fontany wnioskuje, że cierpki aforyzm – „Nieś w duszy nabój i słabuj, ale nosiwa tego niech nikt nie spostrzeżiwa” – stał się dewizą życiową kompozytora. Kluczem do zrozumienia życia i twórczości paryskiej jest samotność. Choć młodzieniec wydaje się radosny i swobodny na salonach, to jednak narrator twierdzi, że była to swoista

tarcza, za którą Fryc ukrywał swe „nosiwo”. Jednocześnie przywołując powieści Balzaka przypomina atmosferę świata artystów, gdzie tylko „zawiść, intrygi, pogoń za chwilowym powodzeniem”. Chopin jednak nie zachwyca się mieszczaństwem ani nie styka się z ludem. Autor *Chopina* twierdzi:

Musi cały czas żyć zapasem ciepła i siły przywiezionym z kraju i ma chwilami takie uczucie, o jakim pisał myśląc o sobie Karol Szymanowski, że wszystko musi wyciągnąć z siebie, z własnych kiszek, i czuje, że się te kisзки urywają! (Ch, 151)

Wprawdzie spotyka Heinego i Delacroix – ludzi sobie podobnych, lecz jednak odległych na tyle, że nigdy nie staną się przyjaciółmi, choć polski kompozytor ma ich uznanie. Pisarz zwraca już wcześniej uwagę na to, że Józef Elsner, jako pierwszy, zestawia Chopina z Mickiewiczem. Obaj geniusze właśnie spotykają się na emigracji, lecz mimo częstych spotkań dzielą ich ogromne kontrasty. Twórca *Etiudy c-moll* op. 10 nr 12, nazwanej „rewolucyjną” uwielbiał wieszcza, choć nie był „w swych formach życiowych romantykiem”. Adama Mickiewicza raził natomiast Chopinowski pozorny snobizm i zasklepienie w swej sztuce. Zestawiając geniusz tych dwu jakże różnych osobowości artystycznych biograf konkluduje:

Lęka się [Chopin – I. P.] owej bezkompromisowej wielkości Mickiewicza i owej nieogarnionej żądz władzy, jaka nim miotła. Bo jedną z charakterystycznych cech Chopina, co i Liszt podkreśla, było to, że nigdy jego indywidualność nie zaciążyła nad nikim, nigdy ręką tyrańską nie sięgał po cudze losy i nie plątał ich pasma (Ch, 151).

Według narratora Mickiewicz nie był zbyt muzykalny, stąd nie mógł ocenić całej wielkości kompozytora. Mimo że autor *Chopina* przypomina, iż twórczość tych artystów dopełnia się i zazębia w perspektywie historii, to jednak „ich wzajemny codzienny stosunek nie składa się w zgodny kontrapunkt”. Iwaszkiewicz odwołuje się do opinii Franciszka Liszta – jedyne go biografę, który na co dzień spotykał Chopina – odnotowującego, że muzyk: „[...] aczkolwiek związany tak blisko z wieloma najwybitniejszymi osobistościami ówczesnego ruchu literackiego i artystycznego, iż zdawał się być z nimi jednym, mimo to pośrodku nich wszystkich pozostawał zawsze o b c y m” (Ch, 152). Autor *Chopina* konsekwentnie przypomina, że polski kompozytor przyjechał do Paryża już jako uformowana, dojrzała osobowość, jednak dokonała się przemiana owego dojrzałego człowieka w wielkiego geniusza w atmosferze „gorzkiej” samotności i dostrzeżonej przez Liszta obcości.

Według Iwaszkiewicza istotna ewolucja wywołana opuszczeniem ojczyzny i sytuacją paryską silnie odcisnęła się na twórczości Fryderyka Chopina: „Stąd pochodzi owo nadłamanie, tragizm utworów Chopinowskich, który nie pozbawia ich siły, ale czyni je samotnymi gmachami, zamkami w powietrzu – tego rewolucjonisty bez przydziału” (Ch, 152). Kolejny raz w tym momencie odbiorca może upewnić się, że narrator wciąż nierozdzielnie traktuje życie i twórczość. Iwaszkiewicz-miłośnik chopinowskiej nuty przypomina mianowicie, że „Paryż wykształcił w Chopinie nieufność do otaczającego świata” (Ch, 152). Proces ten oczywiście przebiegał stopniowo, wręcz niepostrzeżenie. Z radosnego, pełnego werwy młodzieńca stawał się on „zgorzkniałym” starym kawalerem. Spekulacje biografów zmierzają również w stronę stosunku kompozytora z Żelazowej Woli do romantyzmu:

Jeżeli Chopin był romantykiem, był nim *sans le savoir*. Wychowany przez ojca, racjonalistę i wolterianina, miał jeszcze w sobie, w swojej umysłowości, w swoim charakterze – wiek XVIII. Karol Gavard, który czytywał głośno Chopinowi na krótko przed jego śmiercią, twierdzi, że ulubioną jego lekturą były powiastki filozoficzne Woltera. Odbiło to się bardzo na jego chłodnym a przenikliwym stosunku do ludzi. Listy Chopina przepełnione są portretami [...]. Wyrażała się tym dokładna znajomość człowieka. Dla Chopina człowiek był „istotą znaną”, rozumiał doskonale materialistyczne sprężyny działania ludzkiego i nie miał wielkich złudzeń co do społeczeństwa, jakie go otaczało. Mimo że nazywał siebie rewolucjonistą i że był nim w znaczeniu ludowego twórcy, przez którego pośrednictwo dochodził do głosu lud polski, siły, które w przyszłości miały odnieść zwycięstwo, były zakryte przed jego okiem. Stąd płynie jeszcze jedna beznadziejność jego „obcości”, tak podpatrzona przez Lisztą (Ch, 153).

Iwaszkiewicz wskazuje jasno na to, że twórca ballad dystansował się od takich elementów romantyzmu jak mistycyzm i fantastyka. Z premedytacją ukazuje relację polskiego kompozytora do Roberta Schumanna i twierdzi, że jest ona jedną z najbardziej interesujących muzycznych przyjaźni. Uwypukla tu chopinowski chłód wobec romantycznych twórców. Chopin w liście do serdecznego przyjaciela Tytusa Woyciechowskiego wyśmiewa Schumanna za ton jego recenzji pomieszczonej w „Allgemeine Musikalische Zeitung”, choć przecież słowa: „Czapki zdjąć, panowie, geniusz nadchodzi” do dziś rozbrzmiewają w sercach miłośników chopinowskiej muzyki. Tak romantyczny ton był „zasadniczo obcy” Fryderykowi. Nie oznacza to, że go nie znał ze środowiska warszawskiego, ale jednak nie odpowiadał on osobowości geniusza. Istotne jest to, że autor *Chopina* zatrzymuje się nad przyjaźnią tych kompozytorów, by stwierdzić, iż ich nazwiska bezzasadnie „wymawia się

jednym tchem”, ponieważ polski muzyk był daleki od tego, co określa się mianem „romantyzmu” w muzyce:

Dążeniem świadomym Chopina było tworzenie muzyki klasycznej, a zarazem czerpanie treści tej muzyki ze źródeł muzyki ludowej. „Wiesz, ile chciałem czuć, i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki” – pisał do Woyciechowskiego już w roku 1831! To oparcie się o ludowość, uświadomienie sobie roli pośrednika – jakby w myśl powiedzenia Glinki: „Tworzy tylko lud, a my zapisujemy, notujemy i aranżujemy” – było oczywiście romantyzmem w głębszym, poważniejszym, donioślejszym tego słowa znaczeniu, innym i właściwszym, niż to sobie wyobrażał debiutujący Schumann (Ch, 156).

Tu można dostrzec jak Iwaszkiewicz trafnie zauważa, że Chopin, który należał do generacji nazywanej drugim pokoleniem romantyków, wymyka się spod jednoznacznego określenia romantycznego stylu. Sam kompozytor nie wypowiadał się jednoznacznie na temat stylu, który kształtował się niejako na jego oczach. Jediną klarowną wypowiedzią jest stwierdzenie Franciszka Liszta o tym, że Chopin „namiętnie stawał po stronie romantyków”, ale jednocześnie nie ukrywał niechęci do „frenetycznych właściwości romantyzmu” oraz „ogłuszających efektów i gorączkowych wykroczeń”²⁴. Trudno ustalić definicję stylu romantycznego, bo jak wnioskuje Władysław Tatarkiewicz jest to zjawisko „wielorakie, nieuchwytne, niepoddające się określeniu”²⁵. Spośród wielu prób definiowania tego pojęcia zwraca uwagę ustalenie Alfreda Einsteina, że najbardziej charakterystyczną cechą stylu romantycznego jest jego kontradycyjność. Istotę romantyzmu widzi on w „uściśleniu sprzeczności wewnętrznej, a zarazem w woli jej przewycięzania”²⁶. Stefan Jarociński natomiast pogłębia tę definicję, twierdząc, że romantyzm nacechowany jest „wzmocnionym poczuciem rozdźwięku między człowiekiem a stworzoną przezeń kulturą”, wywołującym naturalne dążenie do jedności, a także „przekonaniem, że uczuciowość stanowi głębszą sferę duszy ludzkiej niż rozum i wola”, zaś muzyka może stać się „namiastką religii” wyrażającą to, co jest niewyraźne²⁷. Pod wpływem Iwaszkiewiczowskiej refleksji nurtuje zatem pytanie: „Czy Chopin jest romantycznym kompozytorem?” Którykolwiek z badaczy

²⁴ F. Liszt: *Chopin*. Lwów 1924, s. 67.

²⁵ W. Tatarkiewicz: *Kto jest a kto nie jest romantykiem?* W: *Ze studiów nad sztuką romantyzmu*. Warszawa 1972, s. 9.

²⁶ A. EINSTEIN: *Muzyka w epoce romantyzmu*. Kraków 1983, s. 383.

²⁷ S. JAROCIŃSKI: *Ideologie romantyczne: 5 esejów o związkach muzyki z przemianami kultury*. Kraków 1979, s. 9.

próbował definiowania stylistyki muzyki Chopina, dochodził do wniosku, że przynależy ona do romantycznej epoki. Chopin jest „wcieleniem romantyzmu”. Paryski przyjaciel kompozytora Eugeniusz Delacroix twierdził, że jest on najbardziej romantycznym spośród muzyków. Alfons Silbermann natomiast uważał Fryderyka za romantycznego idola. Stefan Kisielewski określa go z kolei mianem „Mozarta romantyzmu” ze względu na „klarowną formę” dzieł i „harmonijną, logiczną a przejrzystą narrację”²⁸. Sądzi on, że w twórczości Chopina istnieją „doskonale zjednoczeni: klasyk, romantyk i – impresjonista”²⁹. Wnioskować zatem można, że twórca mazurków znacznie przerastał swą epokę.

VI

Osnowa biografii autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza jest skomponowana na zasadzie ścisłej harmonii życia i dzieła Fryderyka Chopina. W dotychczas przedstawionych biografiach literackich czytelnik nie spotkał tak gruntownej, a wręcz muzykologicznej prezentacji ważkich utworów polskiego kompozytora. Wynika to zapewne nie tylko z zamiłowania pisarza do muzyki, ale również z jego wykształcenia. Bohdan Pociąg kapitalnie konstatuje:

[...] Iwaszkiewicza fascynuje życie Chopina, wszelako nie samo w sobie, ale jako niezbędne podłoże twórczości, jako życie wielkiego twórcy, życie geniusza. Nie szuka więc pisarz i nie eksponuje rozdźwięku, rozziwu między „życiem” a „dziełem” (tropienie tego dysonansu stało się dziś wręcz obsesją wielu biografów). Przeciwnie – szuka często ukrytej harmonii między „życiem” a „twórczością”, szuka integracji między „człowiekiem” a „dziełem”. W sztuce pisarsko-biograficznej Iwaszkiewicza wyczuwamy przede wszystkim wiodący etos szlachetności, tęsknotę i dążenie do ideału rysującego się w harmonii człowieka-twórcy. Mógłby tu patronować ów fragment późnego wiersza Norwida:

*Bo zaprawdę ci powiem: że narodów losy,
I koleje ludzkości, i świat, i niebiosy,
I słońce, i gwiazd chóry, i rdzeń minerału,
I duch!...*

*... i wszystko – bierze żywot z Ideału.*³⁰

²⁸ S. KISIELEWSKI: *Chopin*. W: *Gwiazdozbiór muzyczny*. Kraków 1958, s. 101.

²⁹ Tamże, s. 102.

³⁰ B. POCIĄG: *Iwaszkiewicz i Chopin*. „Rocznik Chopinowski” 1981, s. 20.

Autor *Chopina* wyraźnie już w *Przedmowie* sygnalizuje, cel tworzenia biografii, którym ma być oczyszczenie jej z „nalotów” licznych nieporozumień lub legend związanych z życiem czy twórczością kompozytora. Biograf pragnie ukazać szlachetność osobowości Chopina-człowieka i muzyka. W swym dziele również powołuje się na słowa Norwida:

„Umiał on [Chopin – I. P.] najtrudniejsze sztuki zadania rozwiązywać z tajemniczą biegłością – umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich ani puchu nie otrząsając najlżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że nie powiem, w komety, całej świecące Europie, ideału sztuką przepromieniać.

Przezeń ludu polskiego porozrzucane łyzy po polach w diademie ludzkości się zebrały na diament piękna kryształami harmonii osobliwej.

To jest – co największego sztukmistrz może uczynić, i to uczynił Fryderyk Chopin” (Ch, 203)

Iwazskiewicz jest pełen podziwu dla celności Norwidowego odczytania znaczenia sztuki narodowej i trzeba zauważyć, że pojęcie „ideału” staje się w *Chopinie* słowem-kluczem. Biograf rozumie je nie tylko w odniesieniu do charakteru muzyka, ale i do osobowości artystycznej, a ponadto do idealnego wydobycia dźwięku oraz idealnej harmonii utworów Chopina. Chociaż życie wydawałoby się fundamentalną materią książki o Chopinie, to mimo wszystko jej rytmem jest muzyka – sztuka umiłowana autora. Nie powtarza on wyłącznie za muzykologami czy innymi biografami utartych opinii, analiz dzieł muzycznych, lecz najwyraźniej odkrywa je na nowo, uzupełniając własnymi wnioskami. Istotnym wydaje się, że prawie na początku biografii narrator stawia pytanie: „Kto nauczył Chopina czuć po polsku – w kosmopolitycznym salonie?” (Ch, 54) Stawia tezę, mówiąc o tym, że wpływ na to miał lud warszawskiej ulicy, który młodziemiec mógł obserwować na co dzień. Wiele powstało „bajeczek” filmowych i książkowych związanych z kontaktem Fryderyka z ludem, szczególnie te, które skupiają się na „ludowych amorach” są według pisarza przesadzone. Stwierdza on, że wprowadzić takie istniały, to jednak większą część polskiego życia kompozytor spędził w Warszawie. Wpływów ulicy warszawskiej tętniącej życiem ojczyzny dopatruje się Iwazskiewicz w Chopinowskiej muzyce, w języku korespondencji polskiego kompozytora, a wreszcie w zainteresowaniu postępowymi ideami. Na sztukę narodową uwrażliwiał młodego adepta kompozycji również profesor Elsner, a Stefan Witwicki w jedynym liście do Chopina pisze:

Obyś tylko ciągle miał na uwadze: narodowość, narodowość i jeszcze raz narodowość; jest to prawie czcze słowo dla pospolitych pisarzów, ale nie dla takiego jak Twój talentu. Jest ojczysta melodia jak klima ojczyste. Góry, lasy, wody i łąki mają swój głos rodzinny, wewnętrzny, choć go nie każda dusza pojmuje [...] Ty bądź oryginalnym, ojczystym; może Cię z początku nie wszyscy pojmą, ale wytrwałość i ukształcenie się na raz obranym polu zapewni Ci imię u potomnych... (Ch, 54)

Iwaszkiewicz tak komentuje tę wypowiedź:

Słowa te są bardzo namacalnym symbolem, uświadamiającym Chopinowi wartość narodową jego sztuki. Zamykał on je głęboko w swoim sercu, które potrafiło przechowywać wiernie i niedostępnie niejedno uczucie (Ch, 54).

Drugim źródłem, z którego kompozytor znad Utraty według pisarza uczył się komponowania muzyki narodowej nacechowanej indywidualnym rysem był Jan Sebastian Bach. Świadczy o tym między innymi budowa i układ cyklów etud i preludiów Chopina zainspirowanych *Wohltemperiertes Klavier* Bacha. Chociaż młody muzyk był świadomy jak ważne jest wypracowanie własnego stylu, to autor *Chopina* podkreśla, że ta praca przebiegała w naturalny sposób – przez naśladowanie i korzystanie z istniejących już utworów Fielda, Hummła czy Marii Szymanowskiej, co zakorzenia twórczość Fryderyka w tradycji. Zwrócenie uwagi prawie na samym początku dzieła na formację osobowości i muzykalności jest dla Iwaszkiewicza bardzo ważne, ponieważ stwierdza on, że dotychczas zbyt mało pisano o formowaniu się umysłu, charakteru, uczuć niezwykłego młodzieńca [„Zbyt często Chopin zjawia się w książkach jak Minerwa z głowy Zeusa, całkiem gotowy” (Ch, 11)]. Biograf wyczytuje z Chopinowskiej korespondencji przedwczesną dojrzałość artystyczną. Odnotowuje, że Frycek pisze do przyjaciela Tytusa Woyciechowskiego: „Napisałem parę exercissów – przy Tobie bym je dobrze zagrał...”; „Chciałbym Tobie posłać kilka bzdurnych rzeczy moich...”; „Ja już drugi Koncert skończyłem, a jeszcze taki hebes, jak przed zaczęciem poznawania klawiszy”. W ostatnim roku pobytu w ojczyźnie mistrz tonów w tych listach umieszcza wiele sprzecznych zdań o swoich kompozycjach, a narrator odczytuje je jako obawy artysty, który potrafi już obiektywnie ocenić wartość swych utworów, z pokorą godną geniusza stwierdza ich „nieukszałcenie”. Pisarz ukazuje tu Chopina jako młodzieńca zaskoczonego, oszołomionego wręcz inwencją twórczą, nierozumiejącego swoich uczuć twórcy:

[...] Burzliwy, gwałtowny przypływ twórczości przerasta mniemanie o sobie i samopoczucie niedawno dopiero z młodzieńczości wyrosłego mężczyzny. Pomyślmy

przecie – toż to dwudziestoletni chłopaczek, którego nękać nie tylko gigantyczne pomysły, ale i poczucie odpowiedzialności za całość naszej narodowej sztuki. Elsner mu powiada: jesteś genialny, pisz dla narodu, narodowo, po narodowemu. Witwicki mu powiada: dla narodu, poprzez naród!! A to jest chłopaczyna, wąty, wesoły, miły, kochający! Lubi się bawić! [...]

Trudno nawet sobie wyobrazić, jak w młodocianym umyśle tego chłopca układało się to wszystko razem. „Żyjesz, jesteś żyty, jesteś czuty przez innych...” To życie mnożyło się i rosło – i spośród koronkowych obsłonek, spośród towarzyskich żartów wyłaniało się nagle olbrzymie zadanie narodowego artysty. Tymczasem on, biedaczek, czuł się jak „hebes”!

A przecie już w rok po wyjeździe z kraju, jako chłopiec niemający jeszcze dwudziestu dwóch lat, napisze: „Wiesz, ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki” (Ch, 92)

Jeśli Chopin dokonuje takiej autorefleksji, że „po części doszedł do uczucia naszej narodowej muzyki”, to świadczy to o jego samoświadomości artystycznej i wytrwałej pracy nad poznaniem swego miejsca w polskiej historii muzyki.

Kolejnym istotnym aspektem twórczości Fryderyka Chopina jest „gadanie” fortepianowi tego, co powierza się tylko najserdeczniejszemu przyjacielowi. Autor *Chopina* dostrzega, że w tych słowach polski kompozytor „dogmatycznie” określa swój stosunek wobec muzyki:

Muzyka dla Chopina jest wyrazem uczuć. To nie ulega najmniejszej wątpliwości. Jest nie tylko wyrazem – jest obrazem uczuć. [...]

Wszystkie niewypowiedziane uczucia oddawał muzyce. Muzyka jego jest więc składnicą wszystkich uczuć. A więc i uczuć patriotycznych, uczuć ukochania przyrody, uczuć dumy z przeszłości historycznej, uczuć rozpacz i bezdenne smutku.

[...] Muzyka Chopina nieodłączna jest od jej treści uczuciowej – i dążeniem wielkiego artysty było, aby stała się odbiciem jego uczuć. Zarówno instynkt, jak i świadomość pchały go ku temu. Toteż nawet najbardziej intelektualne utwory Chopina, najbardziej „wykalkulowane”, jakimi są etiudy, obok problemu technicznego mają problem wyrazu (Ch, 86-87).

Dzięki takiemu określeniu Chopinowskiej muzyki można odczytać mocne zagłębienie świadomości estetycznej Iwaszkiewicza w nurcie ekspresjonistycznym. Pisarz w swoisty sposób opisuje poszczególne kompozycje. Są to niejako poetyckie portrety mazurków, nokturnów, preludiów, itp. Zachwycić może odczuwalny tu bezpośredni zapis muzycznego wrażenia oraz skromność i „prywatność” refleksji.

Takie bezpośrednie opisy Bohdan Pocię określa jako „swoistą hermeneutykę muzyki”. Krytyk muzyczny pisze: „Ich poetyka zakorzeniona jest w całej filozofii pisarza, w jego wizji świata, odczuwaniu rzeczywistości”³¹. Pocię wyróżnia także cztery źródła, z których Iwaszkiewicz czerpie porównania dla muzyki: przyrodę uczucia, polskość, świat sztuki. Pierwszeństwo przyznaje jednakże przyrodzie. Do powyższej tezy narrator dobiera jako przykład muzyczny *Adagio z Koncertu e-moll*, o którym sam twórca mówi, że jest ono „romansowe” i przypomina „dumanie w czas wiosnowy, ale przy księżycu”. Iwaszkiewicz jest ostrożny w infantylnym uwyrażnianiu muzyki, lecz jednocześnie ma zdecydowane przekonanie o literackości muzyki, stąd pewnie – jakże poetyckie – ozdobniki w opisach dzieł Chopina. Zauważa on, że tajemnicą etiud – kojarzących się najczęściej z utworami ćwiczebnymi, rozwijającymi technikę gry na instrumencie – jest nie tyle problem techniczny co wyrazowy. Wydaje się niezwykle interesujące przywołanie trzeciej etiudy z cyklu i z jednej strony połączenie jej ze wspomnianym *Adagio* poprzez podobieństwo wyrazowe oraz analogię tonacji muzycznej, a z drugiej – przez poetyckie określenie tonacji jako „zimnej, księżycowej, zielonkawej”. Intryguje zauroczenie biografa zielenią, gdyż w innym miejscu swego dzieła opisuje:

Sonata h-moll roztacza się jak wielki, zielony, romantyczny pejzaż. W głębi szare skały i wodospady, z bliska szmaragdowe, grynszpanowe łąki i licheny, wielkie przejrzyste ważki – i ta pogoda środkowej części *Larga*, na którą mogą się zdobyć już tylko stroskane i wychłodzone serca.

A potem *Final* jak ballada: chmury nad skałami i łąkami – i ostatni, tryumfalny okrzyk wynurzającej się z tych chmur Walkirii. Mimo woli przychodzi na myśl *Samuel Zborowski* Słowackiego, także pełen wagneryzmów *avant la lettre* (Ch, 208).

Odwołujący się do zjawisk i stanów natury sposób pisanie o muzyce Iwaszkiewicz przenosi do swego dzieła z poetyki romantyzmu. Sztafaż romantyczny tego opisu: „romantyczny pejzaż”, „ballada”, „Słowacki”, „wagneryzmy” utwierdza czytelnika w tym przekonaniu. Miłośnik *Sonaty h-moll* poprzez muzykę łączy się z romantyczną epoką, a także przejawia romantycznego ducha w specyficznym odczuciu natury. Odczuciu jakby całkowitym, bo zespalającym „ducha” z „materią”, „spirytualizm” i „panpsychizm” z „biologizmem”, a więc piękno z życiem, estetykę z metafizyką. Autor *Chopina* zdaje się być urzeczoney, zachwycony naturą. Chce wciąż z nią i w niej przebywać. Pragnie zieloności („szmaragdowe, grynszpanowe

³¹ B. POCIEJ: *Opisać muzykę...* „Ruch Muzyczny” 1980, nr 8, s. 4.

łaki i licheny”) staje się pragnieniem estetycznym i biologicznym. Muzyka jako metafizyczna tajemnica, sztuka odnosząca się do bytu idealnego, jest niejako uwikłana w sposób szczególny w duchową i materialną sferę życia. Jako zjawisko eteryczne, tajemne i obarczone warsztatową hermetycznością jest pokrewna tej stronie natury, którą możemy podziwiać naszymi zmysłami, przyrody jakiej łakniemy nękani metafizycznym głodem żywego piękna. Bez takiego fundamentalnego odniesienia do zjawisk natury Iwaszkiewiczowska „hermeneutyka muzyki” byłaby odarta z życia poetyckiego. Ugruntowanie tej „hermeneutyki” w naturze zasadza się na odkryciu jej nadzwyczaj ludzkiego celu. Celem tym – ukazaniem dzięki poetyckiemu słowu – jest potwierdzenie, że wielka muzyka (tak jak każda sztuka) ma swe źródło w ludzkim cierpieniu, bólu. Biograf przedstawia to cierpienie w sposób bezpośredni w *Chopinie*. Przykładem jest opis powstawania *Sonaty h-moll*, która wiąże się z pobytem w Nohant i zawiedzioną miłością do George Sand. W *Chopinie* Bardzo wyraźnie zauważa się charakterystyczną w twórczości Iwaszkiewicza antynomiczność. Autor tej biografii z jednej strony poetycko portretuje sonatę, aby zaraz potem uświadomić sobie, że muzyka nie powinna być przekładana na słowa:

Porzucając romantyczne obrazy, które nam ku zgorszeniu muzykologów nasunęło wielkie dzieło Chopina, należy powiedzieć, iż muzyka Chopina w *Sonacie h-moll* osiąga swoją kulminację. Zresztą ten obraz plastyczny rzeczywiście nie powinien być zastosowany do Chopinowskiego arcydzieła, gdyż właśnie największym osiągnięciem *Sonaty h-moll* jest to, że nie przekracza ona granic muzyki. Tak jak w fortepianie Chopin zawsze szukał fortepianu, tak w tej muzyce szukał tylko muzyki i potrafił w narzuconych sobie granicach wypełnić przestrzeń muzyczną przedziwną konstrukcją. Oczywiście pod słowem muzyka rozumiem konstrukcję plus wyraz. Chopin tak sam pojmował swą sztukę i nie możemy stosować tu innych pojęć (Ch, 210).

Autor *Chopina* pisze o muzyce w sposób dychotomiczny. Po pierwsze utwór muzyczny jest podobny do krajobrazu, który mieni się różnorodnością barw i jest nasycony tak ludzkimi uczuciami: miłością i cierpieniem. Po drugie zaś muzyka jest demonstrowana jako ścisła dyscyplina kompozytorska, bachowska i klasyczna spuścizna. Taka dwoistość pojmowania muzyki jest związana z tradycją romantyczną i neoromantyczną. Oscylujące odczuwanie muzyki między dwoma biegunami: forma czystą i czystą emocją-ekspresją jest charakterystyczne dla estetyki XIX wieku. Muzyka Chopina idealnie zespała i przetwarza oba elementy i na tym właśnie polega jej doskonałość i niepowtarzalność.

Po raz kolejny Iwaszkiewicz, mimo ogromnego bogactwa i różnorodności gatunkowej swego pisarskiego dorobku, jawi się przede wszystkim poetą. Porównując krótkie fragmenty opisu *Sonaty h-moll* obserwujemy niezwykle dbałość o wydzwięk emocjonalny, odpowiedni klimat, a głównie zdolność ekspresyjnego pobudzenia odbiorców. Twórczość Iwaszkiewicza jest właściwie odbierana dopiero wtedy, kiedy zostaną zauważone i prawidłowo odczytane elementy ekspresyjności³². Pisarz zdaje się najczęściej eksploatować jeden walor ekspresyjny, który staje się dominantą jego utworów. Ten ekspresyjny ton doskonale określa jeden z badaczy:

Mieszanie nostalgii i melancholii, smutek przemijania, gorzka radość związana z poznaniem świata i ludzi, rozczarowanie płynące z różnicy pomiędzy marzeniami a rzeczywistością, mądrość człowieka, który dużo poznał i przeżył, i wie, że osiągnięcie najbardziej nawet oczekiwanego celu życiowego nie daje takiej satysfakcji, jaką z nim wiązano, zamyślenie nad zmiennymi losami człowieka, walka z życiem, a równocześnie godzenie się z nim, łagodna akceptacja nowych fal zmiennych, żal niezmierny za tym, co było, a co już nigdy nie powróci. Dominujący ten ton ekspresyjny, spowijający zarówno liczne liryki poety, jak i frazy jego prozy, przesyca specyficzną aurą dzieło Iwaszkiewicza nadając mu wysoce charakterystyczny wymiar emocjonalny, który inaczej niż romantycznym nazwać nie można³³.

Biograf *crescenduje* ów „wymiar emocjonalny” poprzez tajemniczość, którą wprowadza w *Chopinie* od czasu do czasu. Pojawia się ona również, gdy Iwaszkiewicz kieruje uwagę czytelnika na *Sonatę fortepianową c-moll* op. 4 Chopina. Według niego istniała między młodym kompozytorem a jego profesorem kompozycji pewna tajemnica, nieprzyskująca dotąd uwagi innym badaczom życia i twórczości kompozytora znad Utraty. Pisarz uważa, że prawie wszyscy chopinologowie są „zażenowani” tym utworem, omawiają go lapidarnie jako szkolny, by czym prędzej przejść do innych kompozycji z tej epoki. Jedynie Józef Chomiński starał się bronić tej „pierworodnej” sonaty, lecz według Iwaszkiewicza „nie trafił w sedno sprawy”. Zwykle próbuje się akcentować jednorodność dzieł Fryderyka od pierwszego do ostatniego opusu. Autor *Chopina* widzi dwa nurty twórczości geniusza, oprócz tego uznanego, oficjalnego dostrzega nurt odmienny, „podziemny”, który ujawnia się w dwu „przeblaskach”: pierwszym – *Sonacie fortepianowej c-moll* i ostatnim – ostatniej sonacie wiolonczelowej. Iwaszkiewicz stawia pytania o to, czy profesor Elsner patronował tym eksperymentom muzycznym Chopina. Jemu właśnie uczeń dedykował ową sonatę, więc można uznać aprobatę

³² Zob. na ten temat: J. SKARBOWSKI: *Literatura-muzyka...*

³³ Tamże, s. 242.

pedagoga dla muzyki eksperymentalnej. Temat ten frapuje biografę tym bardziej, że śmiałe próby kompozytorskie odbywają się na tle niewyszukanego repertuaru warszawskiego przeznaczonego głównie dla melomanów-mieszczan. W Iwaszkiewiczowskiej biografii niejednokrotnie pojawia się zestawianie twórczości Chopina z określeniami wagnerowskimi, co podkreśla przełomowość jego kompozycji w historii muzyki. Narrator wyraża bogactwo geniuszu polskiego kompozytora także poprzez „piorunowanie” na fortepianie i wnioskuje, że od pobytu we Wiedniu w 1830 roku „datują się gorycz i niesmak, gromadzące się w psychice młodego chłopca, które mu potem zatruwają *wiek męski*” (Ch, 126). Mimo instynktownego odczucia, że udział w powstaniu nie jest najlepszym rozwiązaniem, Fryderyka dręczyły wyrzuty sumienia. Według narratora pod wpływem wiedeńskiej samotności i niezdecydowania, co do powrotu do ojczyzny, w kompozytorze dokonało się wewnętrzne pęknięcie, które dramatycznie wręcz rzutuje na pozostałe lata życia i twórczości. Nie zaleczy go już ani sława, ani miłość. Gdy Chopin z człowieka obdarzającego swoim talentem stał się potrzebującym pomocy, mieszczańskie środowisko Wiednia zmienia do niego nastawienie. Młody twórca jest na tyle wrażliwy, że zastanawia się czy powinien spokojnie siadać na estradzie za klawiaturą koncertowego fortepianu, kiedy jego przyjaciele narażają życie na polu walki. Iwaszkiewicz dywaguje:

Tedy po raz pierwszy młody Chopin rozumie, co znaczy być Polakiem. Z jednej strony odczuwać palący wstyd usłyszawszy niemiecką maksymę: *von Polen ist nichts zu holen*, a z drugiej strony nagle poczuć tę głęboką, przemożną miłość do tego ludu, na który od tylu lat waliły się gromy nieszczęść i jeszcze przez tyle lat – Chopin to wiedział – walić się będą! Pierwszy to raz chce mu się płakać ze złości i zgrzytać zębami z nienawiści i, nagle rozwarłszy ramiona, marzyć o tym, że się jest na tej najdroższej, jedynej ziemi, że się pada na nią i całuje jej proch. Że czuje się chłód jej rosy – i słyszy śpiew jej ludu (Ch, 127).

W dalszych rozważaniach autor *Chopina*, w opozycji do innych biografów, uważa, że pobyt we Wiedniu nie był czasem próżnowania, ale dojrzewania wewnętrznego człowieka-kompozytora. Proces ten odbywa się w samotności wśród ludzi i wśród wyrzutów sumienia. Sam wieszcz fortepianu pisze w listach, że w salonach udaje spokojnego, ale wieczorami „piorunuje” na fortepianie. Iwaszkiewicz dostrzega:

Właśnie „piorunuję”. Dotąd były to „wrażenia miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysiąc lubych przypomnień na myśli”. Teraz zaczyna się inna epoka, epoka piorunów. Przecież to jeszcze – o czym tak często zapominamy – jest czas bajroniczny, wiek romantyczny – wielka epoka „Sturmu i Drangu” całej Europy. My zaś najbardziej ze wszystkich europejskich nacji mieliśmy w tym czasie powody do uderzenia pięścią w klawisze. Stąd się rodzi owo zjawisko najosobliwsze naszej kultury: romantyzm polski. Stąd się rodzą *Dziady*, *Kordian*, *Scherzo h-moll* (Ch, 129).

Chociaż muzyka Chopina wydaje się uniwersalna i odwieczna, jest silnie powiązana z epoką romantyczną. Iwaszkiewicz nie tylko podkreśla wspólnotę języka dźwięków, ale również wspólnotę języka z literaturą romantyczną. Narrator twierdzi, że:

[...] Chopin jest pod tym względem ogromnie ostrożny, nie pakuje się w literaturę romantyczną, jak Berlioz, a nawet Liszt, całą swą istotą. Jest przede wszystkim muzykiem. Ale z drugiej strony jest Polakiem, dramat ojczyzny zapędza go w sytuację analogiczną do sytuacji naszych poetów – tragiczne naderwanie staje się tym pęknięciem, przez które „absolutna” muzyka Chopina napelnia się literaturą. Nie mówię tu o wyrazie. Ten zawsze był celem Chopina, gdyż jest w ogóle celem jego sztuki. Ale chodzi mi tutaj o pewien program literacki, wyraźnie postawiony sobie jako cel przez artystę (Ch, 129-130).

Pisarz uważa, że w twórczości Fryderyka Chopina tylko niektóre utwory są inspirowane literacko, treść literacka prawie niezauważalnie przenika pod względem uczuciowego wyrazu muzyczne frazy. Szczególnie wyróżnia tu *Scherzo h-moll*, opisując je szczegółowo pod kątem „literackości”:

Powiedzieliśmy, że koncepcja *Scherza h-moll* jest nieco literacka. Mamy tu na myśli owo pozamuzyczne może pomyślane skonstrastowanie rozpaczliwego „piorunowania” z idyllicznym obrazem gdyż jest to malarstwo dźwiękowe części środkowej, całej utrzymanej w kolorycie Puvis de Chavannes’a, niewątpliwie nieco przesłodzonym. „Literackim” pomysłem jest użycie za temat do tej części środkowej melodii kolędowej, której tradycje sięgają do osiemnastowiecznego obyczaju „kołysania dzieciątka Jezus”, a która za czasów Chopina stała się już całkiem ludową, a raczej domową melodią. Domową – to znaczy towarzyszącą intymnemu, rodzinnemu i czysto polskiemu obyczajowi wieczoru wigilijnego. Zwłaszcza literacką koncepcją jest dramatyczne przejście od środkowej części *Scherza* do reprzyzy, gdy dwa zaczynające na nowo piekielny wichur akordy zamazują jak gdyby, kasują czy przesłaniają obraz podobny do obrazu Wyspiańskiego: „... w głębi widać izbę niewielką mieszkalną i drzewko oświetlone i ustrojone, zawieszone u stropu. Nad kolebką pochylona matka ssać daje piersi dzieciątka i kołysze je w takt nuconej półgłosem kolędy”.

Taki obraz przed oczyma każdego Polaka wywołuje środkowa część *Scherza h-moll*. Całość tego utworu jest zrozumiała tylko dla nas; anheliczne połączenie śnieżnego i rozpaczliwego wiru z obrazem matki karmiącej i wieczoru wigilijnego – z tym, co w obrzędzie wigilijnym jest ludowego – nam tylko w całości jest zrozumiałe i

nas tylko wstrząsa wspomnienie strof wielkiego autora *Wyzwolenia*, którymi uzupełnia on wizję Konrada (Ch, 132-133).

Ten obszerniejszy cytat jest konieczny, by zrozumieć głębię spojrzenia i zrozumienia życia i dzieła Chopina przez biografa. W poetyckim obrazowaniu *Scherza h-moll* pisarz lapidarnie ujmuje bogactwo Chopinowskiego dzieła, które wyraża się w literackości, malarskości, tradycji, polskości i umiejętnym spojeniu romantyzmu i neoromantyzmu. W odczuciu autora *Chopina* polski kompozytor jest osobowością, której wewnętrzna głębia i wrażliwość jest pryzmatem dla najwyższych wartości. Przedstawiając niepomiernie wiele opisów i cytatów muzycznych z dzieł Fryderyka Chopina, sam Iwaszkiewicz komponuje niejako biografię-trzygłosową poetycką fugę na temat fundamentów Chopinowskiej muzyki: patriotyzmu, romantycznej miłosno-bolesnej uczuciowości oraz natury romantycznej.

Zamiast zakończenia

Rzeczy o Fryderyku Chopinie i jego biografiach właściwie nie sposób zakończyć. Intrygujące wydaje się to, że prawie po dwustu latach od śmierci kompozytora pisarze i chopinolodzy wciąż nie ustają w odkrywaniu jego „życia” i „dzieła”. Nie miejsce tu jednak na roztrząsanie tajemnicy popularności, lecz należy zauważyć otwartość tego tematu zarówno w literaturze polskiej, jak i powszechnej. Właśnie ze względu na owo niedomknięcie celowo nie stawiam sobie za zadanie wypowiedzenia ostatniego zdania w kwestii biografii Chopinowskich.

Trzeba zauważyć, że w powieści polskiej temat chopinowski jako pierwszoplanowy pojawia się stosunkowo późno, bo w dwudziestoleciu międzywojennym. Stanisław Wotowski w 1928 roku wydaje powieść pt. *George Sand (Aurora Dudevant) kobieta nieposkromionych namiętności. Ostatnia miłość w życiu Chopina*. Jak wskazuje jednak tytuł adresatem jest czytelnik niewymagający, poszukujący anegdot i sensacji. Ponadto powieść ta rozwija zaledwie jeden wątek biografii Chopina. Wiadomo także, że w 1937 roku Alina Świdorska napisała powieść zatytułowaną *Poeta tonów*. Utwór ten został odznaczony na Konkursie Instytutu Fryderyka Chopina, ale nie ukazał się drukiem¹. W 1910 roku Ferdynand Hoesick wydaje trzytomowe, kompilacyjne i bezcenne kompendium, które do dziś stanowi korpus informacyjny o życiu i twórczości Chopina. Autor próbował obiektywnie prezentować osobę „mistrza tonów”, choć mimo wszystko tworzył nowe mity, m. in. o ateizmie Fryderyka. Czytelnikowi jednak trudno oprzeć się urokliwemu stylowi Hoesicka i mnogości materiału źródłowego. Koniec międzywojnia przynosi natomiast dwie najciekawsze powieści biograficzne o Chopinie: Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Życie Chopina* (1938) i Adolfa Nowaczyńskiego *Młodość Chopina* (1939). Na uwagę zasługują także wydane w późniejszym okresie kolejne biografie: Kazimierza Wierzyńskiego *Życie Chopina* (1949) i Jarosława Iwaszkiewicza *Chopin* (1955), omówione szczegółowo w tej pracy. Po drugiej wojnie światowej pośród kilkunastu powieści biograficznych na

¹ M. TOMASZEWSKI: *Chopin...*, s. 752.

szczególną uwagę zasługuje *Kształt miłości* Jerzego Broszkiewicza (1950-1951). Twórca ten jest również autorem *Opowieści o Chopinie* (1950). *Kształt miłości* niewątpliwie zwraca uwagę pod względem artystycznym. To wokół tego dzieła odbyła się wielka debata krytyczno-literacka, w której głos zabrali m. in. Kazimierz Wyka, Andrzej Kijowski i Roman Zimand². Wszyscy krytycy, oprócz Jerzego Kwiecińskiego³, klasyfikowali *Kształt miłości* jako powieść biograficzną, czyli *vie romanceé*, której autor podejmuje próbę rekonstrukcji życiorysu i dzieła Chopina. Andrzej Kijowski podkreślał odebranie „wielkiego człowieka mieszczańskiej legendzie i plotce”, Kazimierz Wyka uznał, że Jerzy Broszkiewicz nie jest biografem „plotki i alkowy”, natomiast Roman Zimand docenił, iż „Chopin Broszkiewicza nie jest ani odzianym w togę marmurowym bohaterem, ani skarykaturowanym *wielkim człowiekiem w pantoflach*”. Inni krytycy akcentowali to, że o epoce romantycznego przełomu z *Kształtu miłości* dowiadujemy się więcej niż z podręczników historii. Uwagi o apolityczności Fryderyka⁴ pomieszczone w książce pisanej w czasie socrealizmu, choć spotkały się z surowymi zarzutami krytyki, mogą zaintrygować wnikliwego czytelnika. Oprócz wielu zalet zarzucano utworowi Broszkiewicza błędy faktograficzne i zbyt słabe skupienie się na utworach Chopina. W 1979 w Londynie polski monografista Adam Zamoyski wydaje książkę *Chopin: a biography*. Rzeczą tę przywołuję nie tylko dlatego, że Zamoyski próbuje współzawodniczyć z dość rozwiniętym anglosaskim piśmiennictwem o Chopinie, ale dlatego, iż biograf przede wszystkim skupia się na opisie życia kompozytora na tle epoki. Utwór ten należy do grupy „life and time biography”⁵ dominującej w chopinografii. Wprawdzie występuje tu szereg dyskusyjnych sądów, jednakże zaletą jest rozległa baza materiałowa. Autor korzysta z publikacji książkowych, informacji prasowych, obszernej epistolografii w bibliotekach angielskich, francuskich i polskich. Przedstawia historię życia Chopina z pozycji socjologa badającego wpływy grup

² A. KIJOWSKI: *Kształt odnaleziony*. „Życie Literackie” 1951, nr 13, s. 11; K. WYKA: *Prawda i wielkość Chopina*. „Nowa Kultura” 1951, nr 38, s. 1-2; R. ZIMAND: [rec. bez tytułu]. „Twórczość” 1951, z. 10, s. 161-164.

³ J. KWIECIŃSKI pisał: „[...] utwór Broszkiewicza nie jest powieścią. Między jedną sceną powieściową a drugą pojawia się autor, komentarzem zawieszając działanie fikcji. Intencji antypowieściowych więc nie skrywa.” (TENŻE: *O koniecznym kształcie*. „Nowa Kultura” 1950, nr 29, s. 5)

⁴ „To prawda, że Fryderyk nie był człowiekiem polityki – nie wolno mu wkładać w usta rewolucyjnych zdań, jak nie wolno stroić go w przyjaźnie Konstantego Romanowa i Filipa Orleańskiego”. J. BROSZKIEWICZ: *Kształt miłości*. Warszawa 1950-1951, s. 14.

⁵ Według klasyfikacji J. KENDALLA: *The Art of Biography*. London 1965, s. 126-133.

społecznych i kręgów środowiskowych, równie dobrze ukazuje problematykę psychologiczną. Niedostatki tej monografii najwyraźniej dotyczą rozważań o twórczości, m. in. Zamoyski nisko ocenia koncerty fortepianowe, krytycznie odnosi się do szkiców Chopina *Metody gry fortepianowej*, które określa jako owoc „walki z nudą”, a wreszcie wydaje dyskusyjne opinie o utworach i gatunkach Chopinowskich.

Nie można tu nie wspomnieć o tym, że oprócz biografii zbeletryzowanych istnieje wiele typów biografii, co wiąże się z poziomami obiegu społecznego. Zapewne temat chopinowski należy do jednego z częstszych w literaturze popularnej adresowanej do najszerszych kręgów odbiorców. Godne wspomnienia są tutaj również dziełka Janiny Siwkowskiej: *Pan Chopin opuszcza Warszawę* (1958) i *Tam, gdzie Chopin chodził na pół czarnej...* (1959). Należą one do specyficznej odmiany gatunkowej prozy, którą sama autorka nazywa „stylizacjami”⁶. Utwory te bezsprzecznie są najciekawszą artystycznie realizacją motywu chopinowskiego w prozie powojennej, o czym świadczy opinia krytyka:

Dzięki [...] mnogości postaci i wydarzeń – muzyk i muzykolog znajdzie tu dla siebie niemało materiału; historyk chętnie pogrzebie w tych szpagatach ludzkich wspomnień, socjolog znajdzie tu surowy materiał do swoich dysertacji na temat życia społecznego; historyk literatury i sztuki – galerię typów znakomitą, a dzisiaj już często zapomnianą, bo schowaną w cieniu wielkich nazwisk tego okresu [...].⁷

Pisarka w swych utworach chętnie korzysta z takich źródeł epoki jak: korespondencja, pamiętniki, a nawet raporty tajnej policji księcia Konstantego oraz opracowania naukowe na temat lat dwudziestych XIX wieku. „Stylizacje” zwracają uwagę przede wszystkim specyficzną narracją, która jest archaizowana. Autorka niezwykle jednak dba o zachowanie umiaru, by odbiorca zrozumiał tekst i nie był nim znużony.

Nie sposób wyliczyć i omówić tu wszystkich monografii Fryderyka Chopina. Pragnę jednak zwrócić uwagę na ich typy i podać przykłady znaczących w tym temacie utworów. Ogromny obszar wydają się tu zajmować głównie biografie specjalistyczne pisane przez muzykologów. U schyłku międzywojnia Ludwik Bronarski wydaje *Harmonikę Chopina* (1935). Nie jest to rzecz dla laików muzycznych. Autor ukazuje głównie twórczość polskiego kompozytora nie z punktu

⁶ Recenzent „stylizacji” Siwkowskiej tak definiuje ten podgatunek: „pełna wdzięku filologiczna zabawa literacka, żart, dodający wdzięku [...] sympatycznej książce”. M. OTTO: [rec. bez tytułu]. „Nowe Książki” 1963, nr 11, s. 571.

⁷ Z. Sierpiński: *Warszawa pana Fryderyka*. „Nowe Książki” 1959, nr 23, s. 1424.

widzenia uczuciowo-pięknościowego, lecz harmoniczno-uczuciowego. Bronarski systematycznie ujmuje czynniki pomysłów harmonicznych Chopina, obiektywnie przy tym odnosząc się i wartościując dotychczasową chopinografię czy prace popularyzatorskie. W 1978 Państwowe Wydawnictwo Muzyczne w serii „Monografie popularne” wydaje *Chopina* Józefa Chomińskiego. Książka ta nie ma jednak charakteru popularyzatorskiego, lecz specjalistyczny. Autor trzyma się porządku chronologicznego zapoczątkowanego przez Hoesicka. Chopinolog mówi o Chopinie jako o kimś doskonale znanym czytelnikowi. Monografia jest dopełnieniem znanej literatury i uporządkowaniem wiedzy o polskim muzyku, a także stara się objaśniać niejasne punkty jego biografii i twórczości. W *Chopinie* Chomińskiego brak podziału na życie i twórczość, we wstępie autor kreśli tło epoki, a w ostatnim rozdziale pt. *Spojrzenie syntetyczne* rekapitułuje myśli rozwijane w pracy oraz sygnalizuje istotne sprawy: ideologię artystyczną, romantyczny wyraz, stosunek Chopina do głównych przedstawicieli okresu romantycznego. Istotnym utworem wśród biografii fachowych jest również *Chopin: życie i droga twórcza* (1993) Tadeusza Andrzeja Zielińskiego. Do napisania tej książki skłonił autora „nie tylko wyjątkowy stosunek uczuciowy do muzyki i osoby Chopina, ale także świadomość dotkliwego i niepojętego braku w naszej literaturze chopinowskiej rzeczywistej, pełnej monografii tego twórcy, przedstawiającej szczegółowo jego życie i dorobek kompozytorski”⁸. Jak zapowiada autor, snucie narracji muzykograficznej służy utworzeniu „przewodnika po muzyce Chopina, przydatnego dla pianistów i melomanów, przewodnika wprowadzającego w formę i treść każdego utworu i skupiającego o nim informacje”⁹. Zaletami tej pracy jest rzadki u biografów wysoki stopień empatii w rozumieniu osobowości Chopina udokumentowany źródłami bezpośrednimi oraz zakorzenienie w kontekście kultury dziewiętnastowiecznej. Brakiem jest ustosunkowanie się do problematyki przemian stylu chopinowskiego, a w analizach utworów rażą zwroty typowe dla muzyki dwudziestego wieku, ale bezużyteczne w dziewiętnastowiecznych dziełach muzycznych, np. „skręt tonalny”. Niezwykle obszernym i rzetelnym dziełem jest nagrodzona przez Fundację Nauki Polskiej monografia *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* (1999) Mieczysława Tomaszewskiego. Autor uczy tu przede wszystkim dojrzałego podejścia do twórczości Chopina. Choć jest to dzieło naukowe, to dzięki

⁸ M. GOŁĄB [rec. bez tytułu]. „Ruch Muzyczny” 1994, nr 8, s.1,7.

⁹ T. A. ZIELIŃSKI: *Chopin: życie i droga twórcza*. Kraków 1993, s. 6.

wyraźnie odbijającej się w nim pasji chopinologa i przejrzystemu językowi, zachęca czytelnika do zgłębiania chopinowskich tajemniców.

Osobną grupą biografii są te, których adresatem jest młody czytelnik. Głównym ich celem jest uwrażliwienie na sztukę, edukacja, a często również wychowanie patriotyczne dzieci i młodzieży. Do wartościowszych pozycji należy tu wcześniej prezentowana biografia dla młodzieży *Fryderyk Chopin* (1938) Jarosława Iwaszkiewicza, a także powieść Teodora Goździkiewicza *Fryckowe lato* (1960)¹⁰ i Macieja Patkowskiego *Mały diabeł z Batignolles* (1972). Teodor Goździkiewicz w urokliwy sposób, z psychologicznym zacięciem tworzy głównego bohatera – młodego artystę, który jednak nie przestaje być dzieckiem. Frycek w powieści *Fryckowe lato* to chłopiec, który jest wrażliwy, żywiołowy, nawet psotny, pełen poczucia humoru, ale też nie lubiący schematów. Jako dziecko charakteryzuje się szczerą przyjaźnią, również przyjaźni się z dziećmi chłopskimi, co nie jest w pełni zgodne z realiami historycznymi, a raczej wskazuje na przerysowanie związane z czasami socrealizmu, w których powstał utwór Goździkiewicza. Autor uwiarygodnia i przybliża czytelnikowi swojego bohatera głównie poprzez zabawę. Frycek niezwykle dynamicznie bawi się z dziećmi wieśniaków, ugniata bosymi nogami błoto, skacze przez rzeczkę. Jako artystę frapuje go każdy zasłyszany dźwięk: szum strumyka, wiatru, krople serwatki skapujące do glinianego naczynia, czy też muzyka brzmiąca na wiejskim weselu. *Fryckowe lato* jest dobrą powieścią dziecięcą, która ma na celu kształcenie, wychowanie, a nawet wpajanie patriotyzmu młodemu czytelnikowi. Powieść Macieja Patkowskiego *Mały diabeł z Batignolles* ukazuje Fryderyka Chopina jako istotną postać drugoplanową. Jest to rzecz o przygodach dzieci polskich emigrantów, które w latach czterdziestych XIX wieku uczą się w polskim liceum utworzonym na wzór francuskich szkół w podparyskim Batignolles. Chopin jest tu niejako „mecenase” pozostałych uczniów, a jego koncert ma przyczynić się do zebrania funduszy na polską szkołę. Patkowski tworzy stereotypowego bohatera, jednak pozostaje wierny prawdzie historycznej: Fryderyk to powściągliwy, bogaty młodzieniec, który udziela lekcji fortepianu zamożnym damom.

Pośród typów biografii chopinowskich można wreszcie wyróżnić jeszcze biografie „albumowe”, m. in. *Szlakiem Chopina* (1949) Marii Mirskiej, *Chopin i jego*

¹⁰ Pierwsze wydanie tej powieści miało miejsce w 1949 r., a jej pierwotny tytuł brzmiał *Fryckowe czasy*.

ziemia (1975) z tekstem Józefa Kańskiego, *Chopin* (1975) Władysława Dulęby, czy *Chopin* (2000) Bożeny Weber. Uważam, że najbardziej reprezentatywnym dziełem jest tutaj ostatnia z wymienionych pozycji. Wiąże się to być może z tym, że autorka jest nie tylko muzykologiem, ale zarazem ikonografem. *Chopin* Bożeny Weber przedstawia życie, środowisko, epokę przez umiejętnie dobrane i obszernie, potoczystą narracją komentowane ilustracje. Autorka ogranicza jednak tekst wiążący do niezbędnego minimum, bogato cytuje dokumenty, pomija kwestie sporne, niejasne, by nie eksponować sensacji kosztem treści merytorycznych.

Nietypową i zupełnie oddzielną biografią jest książka Ryszarda Przybylskiego *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina* (1995). Dzieło to zawiera teksty listów Chopina, zestawione z duchowymi dziejami dziewiętnastowiecznej Polski i Europy, stanowiące punkt wyjścia hermeneutycznych refleksji.

Zapewne powstanie jeszcze wiele biografii Fryderyka Chopina, zwłaszcza zbliżająca się dwusetna rocznica urodzin narodowego kompozytora będzie okazją do nowego spojrzenia na jego życie i twórczość. Mimo tak licznej bibliografii podmiotu nadal brakuje jednak w polskiej literaturze powieści biograficznej na miarę takiego arcydzieła jakim we francuskiej literaturze jest *Jan Krzysztof* Romaine Rollanda.

Bibliografia

I. KSIĄŻKI I ARTYKUŁY O FRYDERYKU CHOPINIE

1. KSIĄŻKI JULIUSZA KADENA-BANDROWSKIEGO, ADOLFA NOWACZYŃSKIEGO, KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO, JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

J. Kaden-Bandrowski: *Życie Chopina*. Warszawa 1938.

J. Iwaszkiewicz: *Fryderyk Szopen*. Lwów 1938.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Warszawa 1949.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Kraków 1955.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Kraków 1956.

J. Iwaszkiewicz: *Fryderyk Chopin (1810-1849)*. Praha 1957.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Berlin 1958.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Budapest 1958.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Warszawa 1958.

J. Iwaszkiewicz: *Szopen*. Moskwa 1963.

J. Iwaszkiewicz: *Fryderyk Chopin*. Leipzig 1964.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Kraków 1965.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Kraków 1966.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Bratislava 1974.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Mariánské Lázně 1975.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Kraków 1976.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Roma 1981.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Kraków 1983.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Kraków 1984.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Kraków 1987.

J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Warszawa 1995.

A. Nowaczyński: *Młodość Chopina*. Warszawa 1939.

- A. Nowaczyński: *Młodość Chopina*. Warszawa 1948.
- K. Wierzyński: *Chopin, hayyaw u-motto*. Tel-Aviv 1944.
- K. Wierzyński: *The life and death of Chopin*. New York 1949.
- K. Wierzyński: *The life and death of Chopin*. London 1951.
- K. Wierzyński: *Vida y muerte de Federico Chopin*. Buenos Aires 1952.
- K. Wierzyński: *La vie de Chopin*. Paris 1952.
- K. Wierzyński: *Życie Chopina*. Przedmowa A. Rubinstein. New York 1953.
- K. Wierzyński: *Šopen hajab u'moto*. Tel-Aviv 1954.
- K. Wierzyński: *Chopin*. Tokyo 1954.
- K. Wierzyński: *Życie Chopina*. Milano 1955.
- K. Wierzyński: *La vie de Chopin*. Paris 1955.
- K. Wierzyński: *The life and death of Chopin*. New York 1972.
- K. Wierzyński: *Życie Chopina*. Kraków 1978.
- K. Wierzyński: *Życie Chopina*. Białystok 1990.
- K. Wierzyński: *Życie Chopina*. Warszawa-Białystok 1999.

2. ARTYKUŁY

- J. Kaden-Bandrowski: Błogie kraje. (Harmonia Chopina). „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 18.
- J. Kaden-Bandrowski: Chopin a Londres. „Bravo” nr spec. 1932.
- J. Kaden-Bandrowski: Chopin przed Wellingtonem. [Fragment książki "Życie Chopina"]. „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 22.
- J. Kaden-Bandrowski: Czym był Chopin. „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 42.
- J. Kaden-Bandrowski: Fr. Chopin „Wiek Nowy” 1910, nr z dn. 22 X.
- J. Kaden-Bandrowski: Jak powstała Żelazowa Wola. „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 43.
- J. Kaden-Bandrowski: Konkurs Fryderyka Chopina. „Świat” 1927, nr 5.
- J. Kaden-Bandrowski: Międzynarodowy konkurs Chopina w Warszawie w styczniu 1927. „Świat” 1926, nr 46.
- J. Kaden-Bandrowski: Międzynarodowy konkurs szopenowski w Warszawie. „Świat” 1926, nr 18.
- J. Kaden-Bandrowski: Pierwszy wielki turniej artystyczny w Odrodzonej Ojczyźnie. „Świat” 1927, nr 5.

- J. Kaden-Bandrowski: Przed pierwszym międzynarodowym konkursem im. Chopina w Warszawie. „Świat” 1927, nr 4.
- J. Kaden-Bandrowski: Sztuka fortepianowa Chopina. „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 49.
- J. Kaden-Bandrowski: Wielkość prostoty i szczerości. [Wystawa chopinowska w Warszawie]. „Gazeta Polska” 1932, nr 99.
- J. Kaden-Bandrowski: Zdobywcze międzynarodowego konkursu im. Chopina w Warszawie. „Świat” 1927, nr 6.
- J. Kaden-Bandrowski: Z dziennika młodziutkiego Chopina. [Fragm. "Życia Chopina", 1937]. „Płomyczek” 1985, nr 4.
- A. Nowaczyński: Awantura niebywała. „Kronika Polski i Świata” 1938, nr 50.
- A. Nowaczyński: Awantura niebywała. „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 1.
- A. Nowaczyński: Chopin u Borakowskiego. Z opowiadań Kolberga. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 52/53.
- A. Nowaczyński: La Zuska. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 35.
- A. Nowaczyński: Les délices de la campagne. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 33.
- A. Nowaczyński: Ostatni dzień Chopina w Warszawie. (Z opowiadań Kolberga). „Muzyka Polska” 1938, nr 11.
- A. Nowaczyński: Spotkanie z Kolbergiem. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 26.
- A. Nowaczyński: Szopen w Polsce A. [M. in. w Wielkopolsce]. „Kurier Poznański” 1938, nr 153.
- A. Nowaczyński: Z opowiadań Kolberga: Varsovie anno dazumal. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 31.
- J. Iwaszkiewicz: A importância de Chopin. „Comoedia” 1949, nr spec.
- J. Iwaszkiewicz: Albumy chopinowskie. Rozmowy o książkach. „Życie Warszawy” 1975, nr 270.
- J. Iwaszkiewicz: "Barcarolla" Chopina. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 55.
- J. Iwaszkiewicz: Chopin. „Twórczość” 1974, nr 12.
- J. Iwaszkiewicz: Chopin. [Dyskusja w telewizji francuskiej]. „Twórczość” 1975, nr 12.
- J. Iwaszkiewicz: Chopin. Listy o muzyce. „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 42.
- J. Iwaszkiewicz: Chopin, the man. [Korespondencja Fryderyka Chopina]. „Polish Perspectives” 1958, nr 2.
- J. Iwaszkiewicz: Chopin. [Uwagi na marginesie konkursu]. „Twórczość” 1965, nr 5.

- J. Iwaszkiewicz: Chopin [w]. „Teatr Ludowy” 1960, nr 6.
- J. Iwaszkiewicz: Chopin [w]. - Matka Belojannisa [w]. „Iskry” 1955, nr 9.
- J. Iwaszkiewicz: Chopin w Pradze. Listy o muzyce. „Nowa Kultura” 1960, nr 31.
- J. Iwaszkiewicz: Dziedzictwo Chopina. „Nowiny Literackie” 1948, nr 12.
- J. Iwaszkiewicz: Emilia. [Reflaksje nad książką André Clavier'a o Emilii Chopin, siostrze F. Chopina]. „Życie Warszawy” 1976, nr 253.
- J. Iwaszkiewicz: Fortepian Chopina i lokomotywa.[Projekt przeprowadzenia magistrali kolejowej w pobliżu Żelazowej Woli]. „WTK Tygodnik Katolików” 1976, nr 17.
- J. Iwaszkiewicz: Frycek i Józia. Rozmowy o książkach. „Życie Warszawy” 1979, nr 80.
- J. Iwaszkiewicz: Gavoty. [Monografia o Chopinie]. Rozmowy o książkach. „Życie Warszawy” 1974, nr 179.
- J. Iwaszkiewicz: Historia listów Chopina do Delfiny Potockiej. „Życie Literackie” 1945, nr 3/4.
- J. Iwaszkiewicz: Kołysanki Regeera. W 108 rocznicę śmierci Fryderyka Chopina. „Ruch Muzyczny” 1957, nr 12.
- J. Iwaszkiewicz: Kongres chopinologów. Listy o muzyce. „Nowa Kultura” 1960, nr 12.
- J. Iwaszkiewicz: Konkursy chopinowskie. „Życie Warszawy” 1955, nr 41.
- J. Iwaszkiewicz: Konkursy chopinowskie. „Świat i Życie” 1955, nr 7.
- J. Iwaszkiewicz: Konkursy chopinowskie. „Nowy Tor” 1955, nr 9.
- J. Iwaszkiewicz: Książka Chopina. „Życie Warszawy” 1968, nr 37.
- J. Iwaszkiewicz: Mazurek gis-moll. „Ruch Muzyczny” 1960, nr 3.
- J. Iwaszkiewicz: Miłość i muzyka. „Trybuna Ludu” 1955, nr 98.
- J. Iwaszkiewicz: Nowa książka o Chopinie. Rozmowy o książkach. „Życie Warszawy” 1971, nr 189.
- J. Iwaszkiewicz: Nowa monografia chopinowska [Gastone Belottiego]. „Ruch Muzyczny” 1975, nr 21.
- J. Iwaszkiewicz: Nowe Chopiniana. Listy o muzyce. „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 33.
- J. Iwaszkiewicz: O Balladzie f-moll Chopina. „Muzyka Polska” 1936, nr 6.
- J. Iwaszkiewicz: O Chopinie. Rozmowy o książkach. „Życie Warszawy” 1965, nr 39.

- J. Iwaszkiewicz: O spuściznę po Fryderyku Chopinie. „Nowiny Literackie” 1947, nr 11.
- J. Iwaszkiewicz: Ostatni rok w Warszawie. „Życie Literackie” 1954, nr 51.
- J. Iwaszkiewicz: Pejzaż Żelazowej Woli. „Muzyka” 1932, nr 7/9 (nr spec.).
- J. Iwaszkiewicz: Po konkursie. „Nowa Kultura” 1960, nr 14.
- J. Iwaszkiewicz: Rok Chopinowski. „Twórczość” 1960, nr 3.
- J. Iwaszkiewicz: Serce Chopina. „Przekrój” 1945, nr 29.
- J. Iwaszkiewicz: Solange. [Uwagi o artykule Denise Colfs Chainaye omawiającym stosunek Chopina do córki George Sand]. „Życie Warszawy” 1960, nr 224.
- J. Iwaszkiewicz: Styl literacki listów Chopina. „The Book of the First International Musicological Congress devoted to the Works of F. Chopin: 16-22 II 1960” 1963.
- J. Iwaszkiewicz: Śmierć Chopina. „Przyjaciółka” 1949, nr 9.
- J. Iwaszkiewicz: Tajemnicze listy Chopina. „Radio i Świat” 1945, nr 12.
- J. Iwaszkiewicz: V Konkurs im. Fryderyka Chopina w Warszawie. „Twórczość” 1955, nr 5.
- J. Iwaszkiewicz: Warszawski artysta. „Życie i Kultura” 1954, nr 39.
- J. Iwaszkiewicz: Warszawski artysta. „Świat i My” 1954, nr 132.
- J. Iwaszkiewicz: Warszawski artysta. „Słowo Tygodnia” 1954, nr 39.
- J. Iwaszkiewicz: Warszawski artysta. „Nowy Tor” 1954, nr 39.
- J. Iwaszkiewicz: Warszawski artysta. „Nowiny Tygodnia” 1954, nr 38.
- J. Iwaszkiewicz: Warszawski artysta. „Głos Tygodnia” 1954, nr 40.
- J. Iwaszkiewicz: Warszawski artysta. „Echo Tygodnia” 1954, nr 38.
- J. Iwaszkiewicz: W rodzinnym kręgu. „Muzyka” 1955, nr 1/2.
- K. Wierzyński: Chopin w Dusznikach. „Odra” 1958, nr 31.
- K. Wierzyński: „Moja bieda”. „Polska” 1972, nr 7.
- K. Wierzyński: Szopen. [„Anioły przy klawiszach stanęły milcząco...”, 1934]. „Wisielka. Kwartalnik dla nauczycieli szkół polonijnych” 1985, nr 3.

3. INNE BIOGRAFIE FRYDERYKA CHOPINA

- J. Broszkiewicz: *Kształt miłości*. Warszawa 1950-1951.
- J. Broszkiewicz: *Opowieść o Chopinie*. Warszawa 1963.
- W. Dulęba: *Chopin*. Kraków 1975.
- T. Goździkiewicz: *Fryckowe lato*. Warszawa 1960.

- F. Hoesick: *Chopin. Życie i twórczość*. Warszawa 1904.
- J. Iwaszkiewicz: *Fryderyk Chopin*, Lwów 1938.
- J. Iwaszkiewicz : *Chopin*, Warszawa 1949.
- J. Kański: *Chopin i jego ziemia*. Warszawa 1975.
- F. Liszt: *Chopin*. Lwów 1924.
- F. Liszt: *Chopin*. Kraków 1960.
- T. Mayzner: *Chopin*. Lwów 1938.
- M. Mirska: *Szlakiem Chopina*. Warszawa 1949.
- H. Opieński: *Chopin*. Lwów-Warszawa 1925.
- M. Patkowski: *Mały diabeł z Batignolles*. Warszawa 1972.
- R. Przybylski: *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*. Kraków 1995.
- B. Weber: *Chopin*. Kraków 2000.
- T. A. Zieliński: *Chopin: życie i droga twórcza*. Kraków 1993.

4. VARIA

- J. Iwaszkiewicz: *Czwarta symfonia*. W: *Opowiadania muzyczne*. Warszawa 1971.
- J. Iwaszkiewicz: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977.
- F. Liszt: *Correspondance*. Red. J. C. Lattès. Paryż 1987
- A. Mickiewicz: *Dzieła poetyckie*. T. 2. Warszawa 1982.
- A. Nowaczyński: *Cyganeria warszawska*. Warszawa 1912.
- S. Przybyszewski: *Na drogach duszy*. Kraków 1900.
- K. Wierzyński: *Moja prywatna Ameryka*. Londyn 1966.
- K. Wierzyński: *Poezje zebrane*. Nowy Jork 1959.
- K. Wierzyński: *Wybór poezji*. Wybór, opracowanie tekstu, wstęp K. Dybciak.
Wrocław – Warszawa – Kraków 1991.
- T. Żeleński (Boy): *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*. Warszawa 1930.

II. OPRACOWANIA KRYTYCZNE

1. OGÓLNE

- H. Bereza: *Jarosław Iwaszkiewicz*. W: idem: *Taki układ*. Warszawa 1981.
- H. Bereza: *Summa vitae Iwaszkiewicza*. „Nowa Kultura” 1956, nr 46.

- H. Bereza: *Iwaszkiewicz*. „Nowa Kultura” 1961, nr 14/15.
- S. Burkot: *Kontemplacja i pasja życia – Jarosław Iwaszkiewicz*. W: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Red. B. Faron. Warszawa 1972.
- S. Burkot: *Znamiona wielkiej epiki*. „Ruch Literacki” 1969, nr 6.
- M. Dąbrowska: *Iwaszkiewicz*. „Nowa Kultura” 1954, nr 9.
- Sz. Gąssowski: *Jarosław Iwaszkiewicz*. W: idem: *Współcześni dramatopisarze polscy 1945–1975*. Warszawa 1979.
- A. Gronczewski: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1974.
- A. Gronczewski: *O godności i powołaniu artysty*. „Współczesność” 1969, nr 15.
- M. Hemar: *O autorze „Życia Chopina”*. W: *Wspomnienia o Kazimierzu Wierzyńskim*. Zebrał i oprac. P. Kądziała. Warszawa 2001.
- Z. Herbert: *O Kazimierzu Wierzyńskim zapiski do wspomnień*. „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 14.
- A. Hutnikiewicz: *Portrety i szkice literackie*. Warszawa – Poznań – Toruń 1976.
- J. Iwaszkiewicz: *Moja lekcja kompozycji u Szymanowskiego*. „Muzyka Polska” 1939, nr 3.
- M. Jędrzychowska: *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*. Wrocław 1977.
- A. Kieżuń: *Spór z tradycją romantyczną. O działalności pisarskiej Adolfa Nowaczyńskiego*. Białystok 1993.
- B. Królikowski: *Nowaczyński przypomniany*. „Tygodnik Powszechny” 1975, nr 3.
- J. Kwiatkowski: *Epika Iwaszkiewicza*. „Życie Literackie” 1956, nr 36.
- S. Lichański: *Iwaszkiewicz – poeta i prozator*. W: idem: *Literatura i krytyka*. Warszawa 1956.
- E. Łoch: *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin 1988.
- W. Mach: *Proza Iwaszkiewicza*. „Odrodzenie” 1946, nr 42.
- W. Maciąg: *Piękna sztuka pisania*. „Życie Literackie” 1960, nr 27.
- W. Maciąg: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza*. [w pracy zbior.:] *Autorzy naszych lektur. Szkice o pisarzach współczesnych*. Red.: idem. Wrocław 1965.
- J. A. Malik: *Adolf Nowaczyński. Między modernizmem a pozytywizmem*. Lublin 2002.
- R. Matuszewski: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1965.
- R. Matuszewski: *O prozie Jarosława Iwaszkiewicza*. „Twórczość” 1954, nr 5.
- O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. Brodzka. Kraków 1983.

- J. Rohoziński: *Jarosław Iwaszkiewicz. Życie i twórczość*. [wstęp do antologii:] *Jarosław Iwaszkiewicz*. Materiały zebrał i wstępem opatrzył: J. Rohoziński. Warszawa 1968.
- J. Rohoziński: *Tradycja romantyczna w dziele Jarosława Iwaszkiewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 2.
- A. Sandauer: *Od estetyzmu do realizmu*. W: idem: *Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1977.
- W. Smaszcz: *Rodem Warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel*. W: K. Wierzyński: *Życie Chopina*. Białystok 1990.
- W. Smaszcz: „Ślepy od miłości, goryczy, od klęsk i od szczęścia...”. „Poezja” 1989, nr 7.
- W. Smaszcz: *Wierność sumieniu, sens ponad klęską...* W: K. Wierzyński: *Biblia polska*. Warszawa 1996.
- J. Speina, J. Kwiatkowski: *Jarosław Iwaszkiewicz*. W: *Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. II. Red.: J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska. Kraków 1979.
- M. Sprusiński: *Juliusz Kaden-Bandrowski*. Kraków 1971.
- Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*. Oprac. I. Opacki, R. Cudak. Katowice 1986.
- J. Targosz: *Lekcja Iwaszkiewicza*. „Przekrój” 1999, nr 1.
- H. Werwes: *Jarosław Iwaszkiewicz. Szkic krytyczno – literacki*. Warszawa 1979.
- K. Wyka: *Iwaszkiewicz pisarz obecny*. (Na 75-lecie urodzin). „Życie Warszawy” 1969, nr 46.
- A. Zawada: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1994.
- H. Zaworska: *Pełnia i lęk pełni*. „Literatura” 1974, nr 6.
- H. Zaworska: „Uwolniony od samego siebie”. „Twórczość” 1982, nr 3.

2. ARTYKUŁY PROBLEMOWE

- R. Bochenek – Franczakowa: *George Sand*. Wrocław 1981.
- E. Boniecki: *Jak pisać o Chopinie? Wokół kontrowersji Szymanowski – Iwaszkiewicz*. „Ruch Literacki” 1991, nr 6.
- M. Czarnele: *Pan lubi ludzi, panie Iwaszkiewicz...* „Teatr” 1964, nr 20–21.
- J. German: *Od Zapolskiej do Solskiego. Pośród przyjaciół*. Warszawa 1958.

- J. Kłossowicz: *Dawna miłość*. „Literatura” 1974, nr 8.
- K. L. Korabielnikowa: *Lew Tołstoj o Chopinie*. „Annales Chopin” 1967-1968, T. 7.
- J. Kozak - Pajkert: *Z problematyki „artystowskiej”*. „Zeszyty Naukowe” UW (Białystok) Hum. - Filol. Pol. 1984, T. 7, z. 40.
- E. Lewandowska: *Muzyka w prozie Iwaszkiewicza*. „Argumenty” 1974, nr 7.
- W. Ligęza: *Obszary ocalenia. Natura, słowo i kultura w późnej liryce Kazimierza Wierzyńskiego*. W: *Pisarz na obczyźnie*. Red. T. Bujnicki i W. Wyskiel. Wrocław 1985.
- J. Opalski: „*Sprawiedliwość w pięknie*”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. W: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. Brodzka. Kraków – Wrocław 1982.
- I. Pikulska: *Zapomniana powieść. O „Młodości Chopina” Adolfa Nowaczyńskiego*. W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*. T. I. Red. M. Kisiel. Katowice 2005.
- B. Pocij: *Iwaszkiewicz i Chopin*. „Rocznik Chopinowski” 1981.
- B. Pocij: *Opisać muzykę*. „Ruch Muzyczny” 1980, nr 8.
- K. Pruszyński: *Literatura emigracji walczącej*. „Wiadomości Polskie” 1940, nr 1.
- J. Skarbowski: *Muzyka w twórczości Iwaszkiewicza*. W: idem: *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981.

3. RECENZJE

Juliusz Kaden-Bandrowski: *Życie Chopina*

- [Anonim]: [Bez tytułu]: „*Bluszcz*” 1938, nr 17.
- [Anonim]: [Bez tytułu]: „*Tygodnik Ilustrowany*” 1938, nr 9.
- S. Flukowski: *Szukamy Cię Chopinie*. „*Tygodnik Ilustrowany*” 1938, nr 16.
- W. Hulewicz: „*Kurier Poranny*” 1938, nr 84.
- J. Iwaszkiewicz: *Kaden o Chopinie*. „*Wiadomości Literackie*” 1938, nr 21.
- Z. Jachimecki: [rec. bez tytułu]. „*Nowa Książka*” 1938, z. 8.
- Z. Konarzewski: *Bigos Kadena*.. „*Czas*” nr z dn. 5 VI 1938.
- Z. Konarzewski: „*Kurier Poznański*” 1938, nr 264.

- S. Łobaczewska: „Kurier Literacko - Naukowy: dodatek do Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1939, nr 11.
- L. Pomirowski: *Życie Chopina*. „Pion” 1938, nr 9.
- K. Regamey: „Ateneum” 1938, nr 3.
- Z. Sitowski: „Kurier Poznański” 1938, nr 97.
- M. Skołuba: „Kurier Polski” 1938, nr 187.
- Cz. Straszewicz: „Epoka” 1938, nr 16.
- Cz. Straszewicz: *J.K.B. o Chopinie*. „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 45.
- K. Stromenger: *Życie Chopina*. „Gazeta Polska” 1938, nr 54.
- A. Zahorska: „Kultura” 1938, nr 18.

Adolf Nowaczyński: *Młodość Chopina*

- [Anonim]: [Bez tytułu]: „Dziennik Poznański” 1939, nr 56.
- L. Bronarski: „Polski Rocznik Muzykologiczny” 1936, T. 2.
- J. Broszkiewicz: *O „Młodości Chopina”*. „Ruch Muzyczny” 1948, nr 18.
- M. Centnerszwer: „Nasz Przegląd” 1939, nr 85.
- S. Helsztyński: „Ilustrowany Kurier Polski” 1949, nr 355.
- W. Hulewicz: *Majorki i Minorki minorum valorum....* „Pion” 1939, nr 17.
- Z. Jachimecki: [rec. bez tytułu]. „Muzyka Polska” 1939, nr 3.
- Z. Jachimecki: [rec. bez tytułu]. „Nowa Książka” 1939, nr 4.
- M. Kisiel: *Frydryś Nowaczyńskiego*. „Śląsk” 2002, nr 5.
- S. Łobaczewska: „Kurier Literacko - Naukowy: dodatek do Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1939, nr 11.
- M. Mirska: *Trzy książki o Chopinie*. „Pion” 1939, nr 8.
- S. Natanson: „Oświata Polska” 1939, nr 2.
- S. Piasecki: *Prosto z mostu. Wybór publicystyki literackiej*. Wybór i oprac. M. Urbanowski. Kraków 2003.
- J. W. Reiss: *Książka Adolfa Nowaczyńskiego: „Młodość Chopina”*. „Dziennik Literacki” 1948, nr 32.
- P. Rytel: „Warszawski Dziennik Narodowy” 1939, nr 31.
- M. Skołuba: „Kurier Polski” wyd. z dn. 2 VII 1939.
- K. Stromenger: *Młodość Chopina*. „Gazeta Polska” 1939, nr 22.
- J. Waldorff: „Kurier Poranny” 1939, nr 42.

- H. Wierzbicka: „Przegląd Powszechny” 1939, nr 7/8.
A Wójcicka: Wieczorek pożegnalny Fryderyka Chopina. „Pion” 1934, nr 24.
J. Wyszomirski: *Staroświecka legenda*. „Wiadomości Literackie” 1939, nr 9.

Kazimierz Wierzyński: *Życie Chopina*

- [Anonim]: [Bez tytułu]: „Nowe Sygnały” 1957, nr 11.
[Anonim]: [Bez tytułu]: „The Times Literary Supplement” 1951, nr 2572.
[Anonim]: [Bez tytułu]: „Wiadomości” 1951, nr 16.
R. Capell: „Music and Letters” 1951, nr 3.
M. Danilewiczowa: „Orzeł Biały” 1950, nr 5.
Z. Florczak: *Wierzyński*. „Nowe Książki” 1991, nr 4.
E. Ganley: „Journal of the American Musicological Society” 1950, nr 4.
A. Hedley: *Czy książka Wierzyńskiego o Chopinie zasłużyła na nagrodę?* „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1954, nr 34.
H. Jankowska: „Orzeł Biały” 1950, nr 5.
J. Lechoń: *Nieco o życiorysach*. „Wiadomości” 1950, nr 40.
T. Łubieński: *Naśladowanie Chopina*. „Kultura” 1979, nr 12.
H. Naglerowa: *Chopin*. „Dodatek Tygodniowy Ostatnich Wiadomości” 1954, nr 35.
Z. Nowakowski: *Na cztery ręce*. „Wiadomości” 1951, nr 20.
Z. Skowron: *Wierzyńskiego rzecz o Chopinie*. „Nowe Książki” 1979, nr 9.
A. Szadkowski: *Życie Chopina*. „Kontrasty” 1979, nr 6.
J. Zawadzki: „Kultura” 1950, nr 4.
„*Życie Chopina*. Rozmowa Jana Winczakiewicza z Kazimierzem Wierzyńskim w paryskim studio R.F.I. w 1960 roku”. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”. Toruń 2001, z. 4.
J. Zawadzki: *Wierzyński o Chopinie*. „Kultura” 1950, nr 4.

Jarosław Iwaszkiewicz: *Chopin*

- J. Hordyński: „Życie Literackie” 1956, nr 6.
Z. Jachimecki: *Fryderyk Szopen*. „Nowa Książka” 1939, z. 4.
J. Kański: „Rocznik Chopinowski” 1956, T 1.
M. Komorowska: „Ruch Muzyczny” 1968, nr 6.

- Z. Mycielski: „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 46.
 Z. Mycielski: „Rocznik Literacki” 1955.
 Z. Mycielski: „Twórczość” 1956, nr 1.
 M. Piątkiewicz: „Ilustrowany Kurier Polski” 1956, nr 1.
 K. Pociąg: *Iwaszkiewicz i Chopin*. „Rocznik Chopinowski” 1981.
 J. Rohoziński: „Dziennik Ludowy” 1965, nr 282.
 T. D. Turło: „Muzyka” 1965, nr 1.
 J. Waldorff: „Świat”, 1956, nr 14.

Inne opracowania

- M. Gołąb [rec. bez tytułu]. „Ruch Muzyczny” 1994, nr 8.
 A. Kijowski: *Kształt odnaleziony*. „Życie Literackie” 1951, nr 13.
 J. Kwieciński: *O koniecznym kształcie*. „Nowa Kultura” 1950, nr 29.
 M. Otto: [rec. bez tytułu]. „Nowe Książki” 1963, nr 11.
 I. Pikulska: *Biograficzne pasaż*. „Śląsk” 2002, nr 8.
 Z. Sierpiński: *Warszawa pana Fryderyka*. „Nowe Książki” 1959, nr 23.
 K. Wyka: *Prawda i wielkość Chopina*. „Nowa Kultura” 1951, nr 38.
 R. Zimand: [rec. bez tytułu]. „Twórczość” 1951, z. 10.

III. OPRACOWANIA HISTORYCZNOLITERACKIE

- K. Czachowski: *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1933*. T.I. Lwów 1934.
 M. Janion: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*. Warszawa 1984.
 M. Janion, M. Żmigrodzka: *Fryderyk Chopin wśród bohaterów egzystencji polskiego romantyzmu*. „Rocznik Chopinowski” 1987, T. 19.
 J. Jarzębski: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992.
 S. Kryński: *Artysta – Świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*. Rzeszów 2003.
 J. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990.
 A. Z. Makowiecki: *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971.
 A. Nasiłowska: *Trzydziestolecie 1914 – 1944*. Warszawa 1995.
 W. Pietrzak: *Rachunek z dwudziestolecie*. Warszawa 1955.

- M. Podraza-Kwiatkowska: *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? (O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku)* W: TAŻ: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- J. Przyboś: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1998.
- J. Skarbowski: *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*. Warszawa 1981.
- M. Stępień: *Dalekie drogi literatury polskiej: (szkice o literaturze emigracyjnej)*. Kraków 1989
- K. Wierzyński: *Współczesna literatura polska na emigracji*. New York 1943.
- A. Witkowska: *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*. Warszawa 1962.
- A. Witkowska, R. Przybylski: *Romantyzm*. Warszawa 1997.
- M. ZIELIŃSKA: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Wrocław 1992.

IV. OPRACOWANIA TEORETYCZNO LITERACKIE

- M. Bachtin: *Powieść wychowawcza i jej znaczenie w historii realizmu*. W: TEGOŻ: *Estetyka twórczości słownej*. Warszawa 1986.
- Biografia, historiografia dawniej i dziś : biografia nowoczesna - nowoczesność biografii*. Red. R. Kasperowicz, E. Wolicka. - Lublin 2005.
- J. L. Clifford: *Biography as an Art. Selected Criticism 1560-1960*. Red. J. L. Clifford. London 1962.
- M. Dłuska: *Studia i rozprawy*. T. 3. Kraków 1972.
- B. Hadaczek: *Polska powieść rozwojowa w dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin 1985.
- M. Jasińska: *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*. Warszawa 1970.
- J. Kendall: *The Art of Biography*. London 1965.
- A. Kulawik: *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków 1997.
- H. Markiewicz: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984.
- H. Orłowski: *Stereotyp fabularny niemieckiej „powieści rozwojowej” (Entwicklungsroman) okresu mieszczańskiego realizmu*. W: *Poetyka i historia*. Red. J. Trzynadłowski. Wrocław 1968.
- K. Wyka: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974.

Z problemów prozy : powieść o artyście. Red. W. Gutowski, E. Owczarz. Toruń 2006.

V. OPRACOWANIA ESTETYCZNE, HISTORYCZNE, MUZYCZNE, FILOZOFICZNE

A. Brückner: *Polska - jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej.* T. 3. Warszawa 1960.

Chopin żywy w swoich listach i oczach współczesnych. Oprac. Z. Jeżewska i A. Czartkowski. Warszawa 1958.

K. Dąbrowski: *Dezintegracja pozytywna.* W: TENŻE: *Trud istnienia.* Warszawa 1986.

Z. Drzewiecki: *Współczesny styl wykonawczy dzieł Chopina.* „Rocznik Chopinowski” 1956, nr 1, s. 260.

A. Einstein: *Muzyka w epoce romantyzmu.* Kraków 1983.

J. Ekier: *Jak grał Chopin.* „Rocznik Chopinowski” 1988, nr 20, s.16.

M. Eliade: *Sacrum. Mit. Historia.* Warszawa 1974.

T. Frączek: *Warszawa młodości Chopina.* Kraków 1961.

E. Fubini: *Historia estetyki muzycznej.* Kraków 2002.

M. Gołaszewska: *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie.* Kraków 1973.

K. Górski: *Muzyka w opisie literackim.* W: *Z historii i teorii literatury.* Wrocław 1959.

J. Ch. Gille: *Pojęcie symboliki muzycznej w świetle psychologii pisma.* W: *Studia z historii semiotyki.* Wrocław 1971.

R. Ingarden: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości.* W: idem: *Studia z estetyki.* T. 2. Warszawa 1958.

S. Jarociński: *Ideologie romantyczne: 5 esejów o związkach muzyki z przemianami kultury.* Kraków 1979.

S. Kieniewicz: *Warszawa w latach 1795-1914.* T. 3. Warszawa 1976.

S. Kisielewski: *Chopin.* W: *Gwiazdozbiór muzyczny.* Kraków 1958.

A. Kowalczykowa: *Warszawa romantyczna.* Warszawa 1987.

J. Maślanka: *Folklor w poglądach pokolenia romantyków.* W: *Oskar Kolberg 1814-1890 : materiały sesji naukowej, Kraków 26 XI 1994 r.* Pod red. E. Fiałek. Kraków 1998.

- J. Opalski: *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1980.
- S. Ossowski: *U podstaw estetyki*. Warszawa 1966.
- W. Rudziński: *Nauka o rytmie muzycznym*. Cz. I. Kraków 1987.
- G. Sand: *Dzieje mojego życia*. Warszawa 1968.
- L. Solski: *Wspomnienia 1855-1954*. Kraków 1961.
- B. E. Sydow: *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Warszawa 1955.
- P. Szumiński: *Trzydziestoletnia wojna o listy Chopina*.
<http://archiwum2000.tripod.com/488/chopin.html>, wejście dn. 18.05. 2006 r.
- S. Tarnowski: *Chopin i Grottger: dwa szkice*. Kraków 1892.
- W. Tatarkiewicz: *Kto jest a kto nie jest romantykiem?* W: *Ze studiów nad sztuką romantyzmu*. Warszawa 1972
- M. Tomaszewski: *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 1998.
- M. Tomaszewski, G. Weber: *Fryderyk Chopin. Diariusz par image*. Kraków 1990.
- Warszawa, miasto Chopina*. Pod red. Z. Jachimeckiego i in. Warszawa 1950.
- J. Wierszyłowski: *Psychologia muzyki*. Warszawa 1979.
- J. Wołoszynowski: *Cóż to za nieznajome miasto?* Warszawa 1957.
- A. Zieliński: *Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815-1831*. Wrocław 1969.

VI. SŁOWNIKI

- M. Bernacki, M. Pawlus: *Słownik gatunków literackich*. Bielsko-Biała 2000.
- W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1994.
- M. Piechota, J. Leszczyna: *Słownik Mickiewiczowski*. Katowice 2000.
- S. Sierotwiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1986.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa. Wrocław 1997.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. zb. Wrocław 1995.
- Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1988.
- Współcześni polscy pisarze i badacze literatury (słownik biobibliograficzny)*. T. III, IV, IX. Red. J. Czachowska i A. Szałagan. Warszawa 1994.